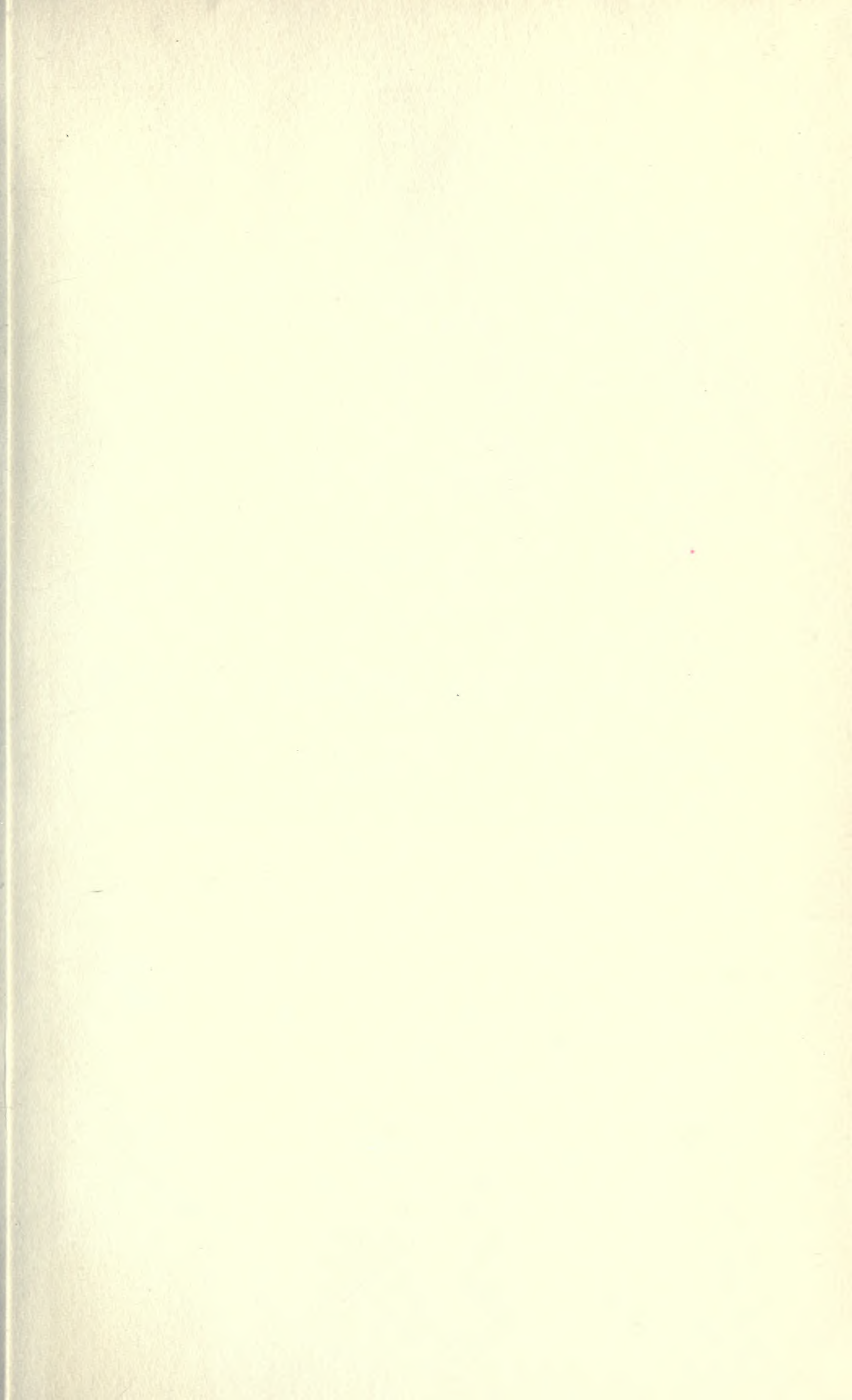
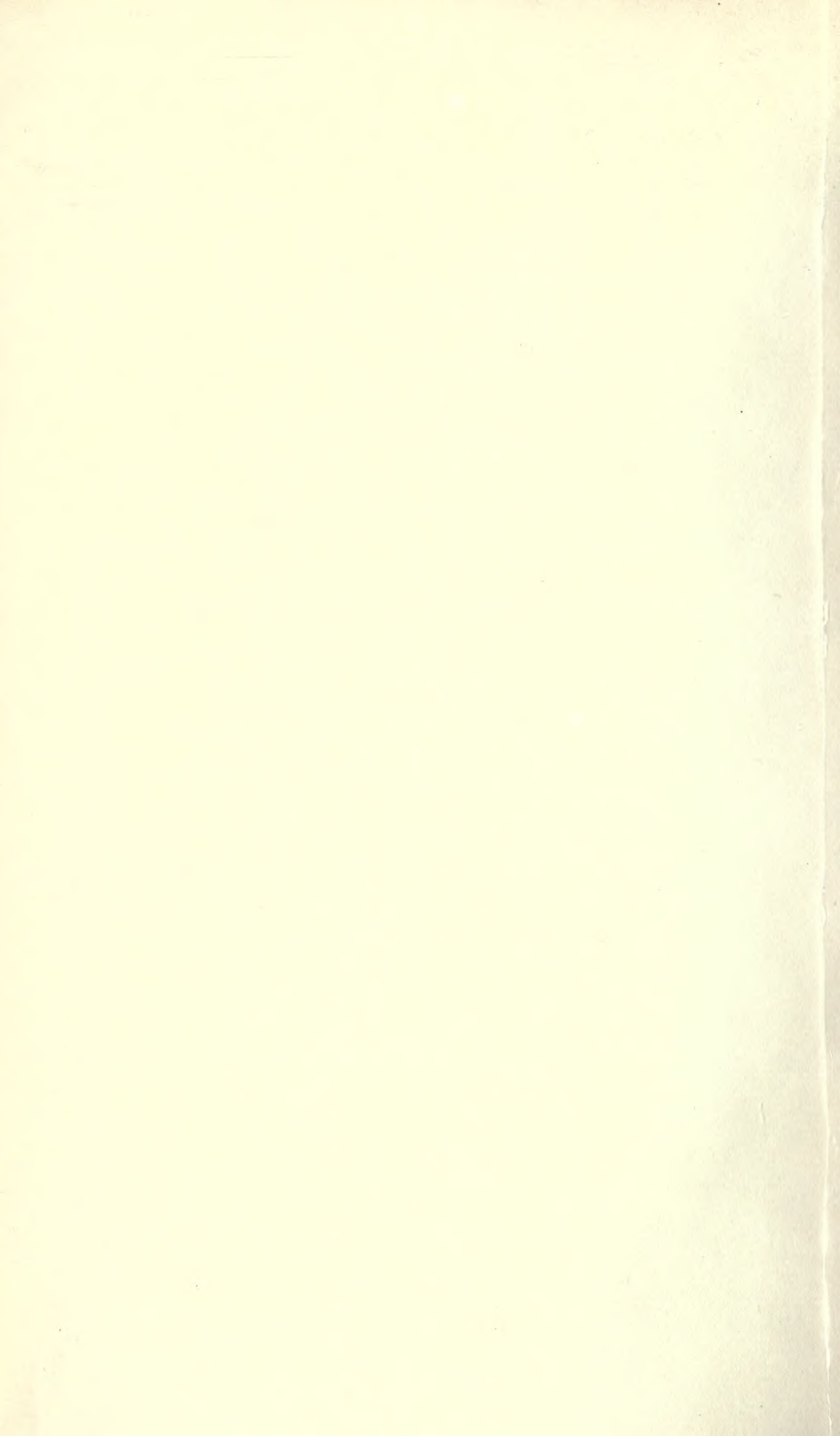

ERINDALE COLLEGE
3 1761 02813 7503


HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS









11745

(37)

Adolf Gaspary,

Geschichte

der

Italienischen Literatur.

Band II.

Geschichte

der

Italienischen Literatur

von

Adolf Gaspary.

Zweiter Band.

Die italienische Literatur in der Renaissancezeit.

Straßburg.
Verlag von Karl J. Trübner.
1888.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

ERINDALE
COLLEGE
LIBRARY

Vorrede.

Zwei verschiedene Interessen können in der Geschichte der Literatur in Zwiespalt mit einander gerathen, dasjenige an der Persönlichkeit und dasjenige an der Entwickelung, und um so mehr in einer Epoche großer Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, wie es in Italien besonders das 16. Jahrhundert war. Beiden gerecht zu werden, ist schwer; ich habe es versucht, soweit ich vermochte. Das Interesse an der Persönlichkeit steht für mich im allgemeinen höher, auch deshalb, weil sich hier der Betrachter, bei dem gegenwärtigen Stande der Forschung, meist auf festerem Boden befindet. Daher war ich bemüht, die bedeutenden Gestalten zusammenzuhalten, ihre gesammte Thätigkeit in einem Bilde zu vereinigen; dagegen die Bemerkungen über diejenigen, in welchen sich keine starke Individualität zeigt, habe ich ohne Scheu an den verschiedenen Stellen verzettelt, wo die von ihnen angebauten Gattungen behandelt werden; das nothwendigste Biographische von diesen geringeren ist dann eingestreut, wo von ihrer hauptsächlichen Thätigkeit die Rede ist, oder derjenigen, welche mit ihren Lebensumständen am meisten zusammenhängt. Daher muß man es freilich für einige wenige, schon in diesem Bande erscheinende erst im folgenden suchen. Ich bin mit jenem nämlich nicht ganz bis zu dem Punkte gelangt, den ich im Sinne hatte; ich dachte vor Besprechung der Gegenreformation zu schließen und mit der letzteren und Torquato Tasso den dritten Band zu beginnen, mußte diesem aber noch drei vorhergehende Capitel, über die Novelle, über Tractat, Dialog und Brief, über Geschichte und Biographie, zuweisen, da der zweite Band schon ohnedies einen sehr großen Umfang erhalten hatte. Ich bin mit demselben weit

über die Absicht des Verlegers und meine eigene hinausgegangen, trotzdem ich unablässig strebte, die Masse des Stoffes auf das äußerste zu condensiren und alles Entbehrliche zu entfernen. Je nach besonderer Neigung mögen viele hier oder dort die Darstellung zu kurz finden; aber ich glaube, daß mir der gewählte Rahmen kein weiteres Eingehen gestattete, wenn ich nicht die Hauptsache schädigen wollte. Seine Bestimmung für das gebildete deutsche Publikum gestattete dem Buche nicht wohl eine ausgedehntere Anlage, und zugleich sollte es doch lesbar sein; ich mußte mich also vor der Ueberfüllung mit Namen und Daten, vor dem Catalogisiren hüten. Natürlich war dabei nur eine relative Vollständigkeit möglich. Die nothwendige Beschränkung war auch der Grund, daß einiges nicht ganz am rechten Platze behandelt ist, wie die Novelle des 15. Jahrhunderts nebenher bei den Neapolitanern, die Sprachfrage im Capitel über das Heldengedicht, bei Trissino.[1])

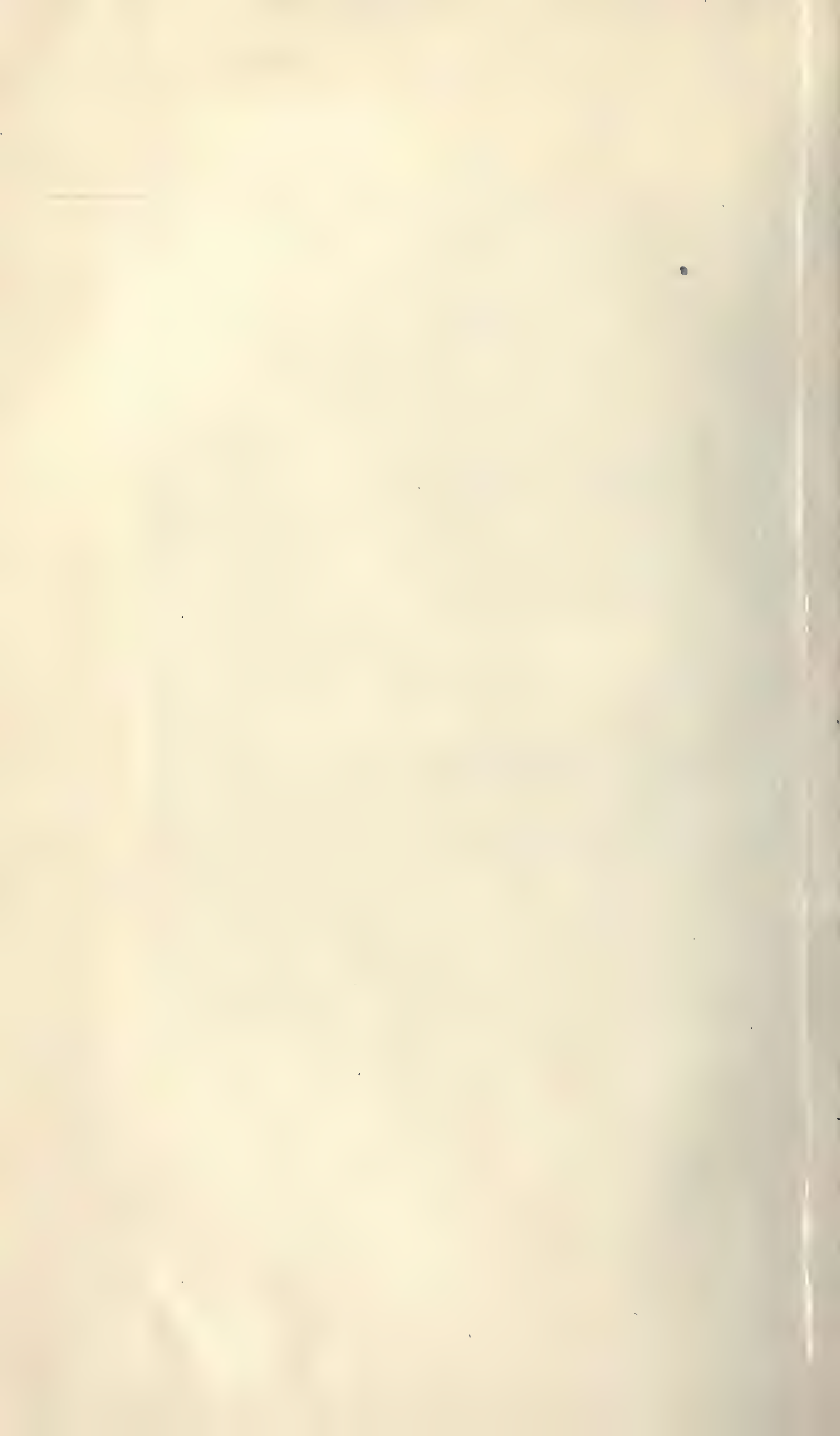
Breslau, den 19. Februar 1888.

Der Verfasser.

---

[1]) Daß das benutzte Material Lücken aufwies, ist selbstverständlich für den, welcher in einer deutschen Provinzialstadt schrieb. Indessen hat mir die außerordentliche und bewundernswürdige Rührigkeit, welche jetzt die Italiener in der Bekanntmachung und dem Studium ihrer Literaturdenkmale entfalten, meine Aufgabe wesentlich erleichtert. Schon in den zwei Monaten, seitdem ich den Anhang abgeschlossen habe, wäre wieder einiges nachzutragen. Vor allem will ich nicht versäumen, hier noch zwei ganz kürzlich (Torino, Loescher, 1888) erschienene wichtige Publicationen zu erwähnen, welche ich bedaure nicht mehr haben benutzen zu können, die Lettere di Messer Andrea Calmo, publ. von Vittorio Rossi, und die Arcadia di Jacobo Sannazaro, publ. von Michele Scherillo, beide mit umfangreichen Einleitungen und Illustrationen versehen.

Inhalt.



XV.

Boccaccio.

Petrarca tritt selbständig neben Dante; eine Einwirkung des letzteren auf ihn war wohl vorhanden, aber nicht von großer Bedeutung. Boccaccio dagegen entwickelt sich unter dem doppelten Einflusse von Dante und Petrarca zugleich, und er bekennt das offen, nennt sie beide mit Stolz und Dankbarkeit seine Lehrer. Als Dichter suchte er vorzugsweise auf den Spuren Dante's zu wandeln, und brachte in dieselben Formen einen ganz fremden Gehalt. Als Gelehrter sah er sein Vorbild in Petrarca, und vermochte hier dessen Höhe nicht zu erreichen; seine Erudition hat wieder eine stärker mittelalterliche Physiognomie. Und dennoch ist sein Geist ein modernerer. Der natürlichen Anlage nach war er durchaus verschieden von jedem der beiden Vorgänger, und je mehr er bemüht ist, ihnen nachzuahmen, um so klarer offenbart sich im Gegensatze seine eigene Individualität.

Die Verhältnisse, aus denen er hervorging, waren eigenthümlicher Art. Giovanni Boccacci ward 1313 fern von Italien, in Paris geboren, das uneheliche Kind des florentinischen Kaufmanns Boccaccio di Chellino und einer Französin von vornehmem Geschlechte. Die Familie seines Vaters, die er selbst als eine plebejische bezeichnet hat, stammte aus dem Flecken Certaldo in Val d'Elsa; daher hat er sich, nach der damaligen Gewohnheit, bald Certaldese, bald Florentiner genannt. Als Knabe kam er nach Florenz; schon zu sechs Jahren machte er Verse; aber der Vater bestimmte ihn für den eigenen Beruf, und als junger Kaufmann ging er nach Neapel, wahrscheinlich Ende 1330. Hier verlebte er einen großen Theil seiner Jugend, und dieser Aufenthalt ward sehr wichtig für seine

geistige Entwickelung. In der glänzenden und an Zerstreuungen reichen Stadt, in welcher damals König Roberts Protection Dichter und Gelehrte versammelte, konnte sein Widerwille gegen den Kaufmannsstand nur wachsen. Nachdem er in ihm 6 Jahre verschwendet hatte, ward ihm gestattet, ihn aufzugeben; er sollte aber wenigstens einen anderen einträglichen Beruf ergreifen, und von neuem gingen ihm 6 Jahre nutzlos mit dem Studium des canonischen Rechtes verloren. Er beklagte es nachher sehr und sah darin den Grund, daß er es nicht zu so großer Vollendung in der Dichtkunst gebracht hatte, deren Grundlage das Studium der Alten bildete. Zu diesem zog ihn ein leidenschaftlicher Drang; aber er konnte ihn nur in seinen Mußestunden befriedigen. Paolo Perugino, der gelehrte Bibliothekar König Roberts, führte ihn in die Kenntniß der classischen Mythologie ein, welche stets sein Lieblingsgegenstand blieb, und bei dem damals hochberühmten Genuesen Andalone del Negro trieb er mit Eifer Astronomie. Ein Brief vom 28. Juni 1338 an einen ehemaligen Mitschüler zeigt ihn uns inmitten dieser Bestrebungen; nachdem er pflichtschuldig die Vorlesungen über die Decretalen gehört hat, wendet er sich von ihnen „fast mit Ekel" ab und vertieft sich in Bücher, wo er, von Anderer Schmerzen lesend, Trost findet für die eigene Pein. Er bittet den Freund um sein Exemplar von Statius' Thebais mit Glossen, da er ohne diese oder einen Lehrer das Gedicht noch nicht hinreichend versteht. Der Brief und drei andere, welche um dieselbe Zeit geschrieben sind, zeugen in der That von einer mangelhaften Bildung, mit ihrem barbarischen Latein und dem höchst geschmacklosen Bombast. Die Nachahmung von Dante's Episteln, aus denen er gewisse Ausdrücke und sogar ganze Sätze entlehnt hat, verbindet sich mit einer unverdauten Erudition. Der eine Brief ist ganz vollgestopft mit griechischen Worten, passenden und unpassenden, in einer kindlichen Weise; man erkennt den Anfänger, der die Gelegenheit sucht, mit seinen eben erworbenen Kenntnissen zu prunken.

Die Briefe sind datirt vom Fuße des Posilipo, am Grabe Virgils. Also hier scheint der Verfasser gewohnt zu haben, am Eingange der Grotte, im Anblicke des entzückendsten Naturschauspiels und zur Seite einer Stätte, welche, nach seiner Empfindung, durch

das Gedächtniß des höchsten dichterischen Ruhmes geheiligt war. Filippo Villani erzählt, Boccaccio sei zu dem Entschlusse gekommen, sich ganz der Dichtkunst zu widmen, als er einst am Grabe Virgils stand und dessen gedachte, der darin bestattet sein sollte. Aber die Briefe klagen viel über Unglück, Noth und Liebesschmerz. Es war die Zeit seiner Liebe zur Fiammetta. Den Ursprung dieses Verhältnisses beschreibt er in der Einleitung zu seinem Filocolo mit Farben, die ganz augenscheinlich aus Dante's Vita Nuova entnommen sind, und wiederum wäre es auch dabei ähnlich zugegangen, wie bei der Entstehung von Petrarca's Liebe zu Laura. Es war an einem Ostersonnabend, wahrscheinlich im Jahre 1338, in der Kirche S. Lorenzo, daß er die erblickte, welche er darauf seine Fiammetta nannte, und welche eine Dame von sehr hohem Range war, Madonna Maria, aus dem Geschlechte der Grafen von Aquino, und, wie man allgemein wußte, die natürliche Tochter König Roberts, verheirathet an eine angesehene Persönlichkeit des Hofes. Die Kühnheit setzt in Erstaunen, mit welcher der arme und noch unbekannte Jüngling seine Augen und Wünsche so hoch erheben konnte; aber die Zeit der Troubadours lag noch nicht soweit zurück; auch Boccaccio besaß ein machtvolles Mittel der Werbung, mit dem es ihm schließlich glückte, seine Verse, mit denen er der Dame huldigte, seine Geschichten, durch welche er die Hofgesellschaft unterhielt. Einstmals fand er sich zusammen mit der Geliebten und anderen Personen, und man sprach von den Schicksalen Florio's und Biancofiore's, welche aus der Lectüre der französischen Romane wohlbekannt waren; da bat ihn die Fiammetta, jenen beiden treuen und standhaften Liebenden die Ehre angedeihen zu lassen, die ihnen noch fehlte, nämlich über ihre Geschichte „ein kleines Büchlein" in Vulgärsprache zu schreiben. Er gehorchte; aber anstatt des kleinen Büchleins machte er daraus ein dickes Buch in italienischer Prosa.

Es ist sein erstes Werk, betitelt Il Filocolo, und zeigt uns den Verfasser auf demselben Standpunkt, wie die erwähnten lateinischen Briefe. Er hatte den Kopf voll von seiner Mythologie und den alten Autoren, die er mit Begeisterung las, so daß alle Dinge, auch die, welche am weitesten davon entfernt lagen, in jenen Vorstellungskreis hineingezogen wurden. Folgendes ist in größter Kürze

der Inhalt: Lelio, ein vornehmer Römer in jenen Zeiten, in welchen das Christenthum sich ausbreitete, begiebt sich mit seiner Gemahlin Giulia auf eine Wallfahrt nach S. Jacob in Gallizien; aber, unterwegs angegriffen von Felice, dem heidnischen Könige von Spanien, wird er getödtet; seine Gattin fällt in die Hände der Feinde, wird von der Königin freundlich aufgenommen und stirbt bald darauf, nachdem sie kaum der Biancofiore das Leben geschenkt hat, an demselben Tage, an welchem Florio, der Sohn König Felice's geboren wird. Der König verlegt seine Residenz nach der ihm gehörigen Stadt Marmorina, d. i. Verona, welches mit jenem Namen in mittelalterlichen Chroniken bezeichnet wird. Hier werden die beiden Kinder zusammen erzogen, und heranwachsend verlieben sie sich in einander. Der König zeigt sich ihrer Neigung feindselig; er sendet, um sie zu trennen, den Sohn zuerst in das nahegelegene Montorio zum Studium, und, als dieses nichts nützt, sucht er sich des Mädchens mit List zu entledigen. Sie wird einer mörderischen Absicht gegen den König angeklagt und soll den Feuertod sterben; aber Florio erscheint und befreit sie. Endlich wird sie Kaufleuten übergeben, welche sie mit sich nach Alexandrien führen und an den Admiral verkaufen. Den Sohn will man glauben machen, sie sei gestorben; aber, als er in leidenschaftlichem Schmerze der Geliebten in den Tod folgen will, gesteht ihm die Königin die Wahrheit, und er begiebt sich mit einigen Begleitern unter erdichtetem Namen auf die Reise, um sie zu suchen. Nach mancherlei Abenteuern gelangt er nach Alexandrien und schleicht sich in den Thurm ein, in welchem Biancofiore bewacht wird; die beiden Liebenden werden zusammen überrascht und zum Feuertode verurtheilt. Aber Venus steigt vom Himmel, sie vor den Flammen zu schirmen, Mars an der Spitze von Florio's Gefährten vertreibt oder tödtet die Feinde, und schließlich erkennt der Admiral von Alexandrien in Florio den eigenen Neffen, worauf er ihn freudig bei sich aufnimmt und mit der Geliebten vermählt. Auf der Heimreise lernt Florio in Rom die edlen Verwandten Biancofiore's kennen; er bekehrt sich, durch des weisen Ilario Belehrungen überzeugt, zum Christenthum, und, nach Marmorina zu seinem Vater zurückgekehrt, läßt er seine heidnischen Völker taufen.

Es ist die romantisch ritterliche Geschichte von Floire und Blancheflor, welche sich in mannichfachen Versionen bei den verschiedenen europäischen Nationen verbreitet findet, und am anziehendsten in zwei alten französischen Gedichten erscheint. Und wie hier, so haben wir auch bei Boccaccio die religiöse Wendung, wenn am Ende der Sieg des wahren Glaubens über das Heidenthum dargestellt wird. Aber dieses spezifisch mittelalterliche Element blieb für den Verfasser Nebensache; für ihn handelte es sich einfach darum, eine Liebesgeschichte zu schreiben, und dieselbe mit den Formen der Kunst zu bekleiden, welche Formen für ihn die classischen sind. Er wollte dem Roman sogar einen griechischen Titel geben, nannte ihn nicht Florio und Biancofiore, wie es natürlich gewesen wäre, sondern den Filocolo, welches der von Florio angenommene Name ist, als er auszieht seine Geliebte zu suchen. Filocolo, erklärt Boccaccio am Ende des 3. Buches, ist zusammengesetzt aus philos, welches „Liebhaber", und colos, welches „Mühe" bedeutet, das Ganze also „Liebesmühe", und Florio nenne sich so, weil er nicht rasten wolle, ehe er seine Biancofiore gefunden habe. Daß er dabei in einen Irrthum verfiel, indem er *χόλος* für „Mühe" verstand, da es doch „Zorn, Haß" bedeutet, kann uns nicht Wunder nehmen; denn seine Kenntniß des Griechischen war stets eine verworrene, und zumal in seinen jungen Jahren.

Zwischen Boccaccio's Gegenstand und seiner Behandlungsweise desselben entsteht aber ein seltsamer Widerspruch: „Die eitlen und trügerischen Götter sollen zu Grunde gehen," rufen Florio's Gefährten, als er sie zum Christenthum bekehrt hat, „und der wahre, allmächtige und unaussprechliche Schöpfer aller Dinge werde von uns geliebt, geehrt, angebetet und geglaubt." Und dennoch erfüllen jene eitelen und trügerischen Götter das ganze Buch und sind recht eigentlich die Beweger der Handlung. Lelio soll sterben, und es ist Pluto, den der Autor auf die Erde kommen läßt, ihm das Verderben zu bringen. Florio und Biancofiore, welche „fromm" zusammen die „heiligen Verse" Ovids lesen, können sich nicht in Liebe entzünden, ohne daß Venus ihren Sohn Cupido in eigener Person sendet. Soll gesagt werden, daß es Morgen war, so muß die Göttin Aurora emporsteigen; ist vom Abend die Rede, so baden

sich Phoebus' Rosse in den Fluthen des Oceans. Gott selber kann da nicht mit eigenem Namen genannt werden, sondern er ist der sommo Giove, und, wenn er den ersten Menschen erschafft, so ist das nicht Adam, sondern Prometheus, welcher nicht vom Satan, sondern von Pluto verführt wird. Die Wahrheit, um in der Dichtung zu erscheinen, verhüllt sich in den Schleier der Lüge; es war die Theorie Dante's, aber nunmehr so übertrieben, daß sogar der wahre Gott den Namen des falschen und trügerischen trägt, als einen poetischen Schmuck, und eine heidnische Travestie des christlichen Gegenstandes herauskommt.

Die Erzählung von den beiden standhaften Liebenden, so schön und rührend in den französischen Gedichten, ist im Filocolo all' ihres Reizes beraubt durch die Breite und Schwülstigkeit der Darstellung. Die Vita Nuova, mit ihrem feierlichen Styl, welcher die Dinge nicht nennt, sondern durch Umschreibungen andeutet, die Reminiscenzen der classischen Lectüre, die rhetorische Kunst der Schule haben hier zusammengewirkt. An den Stellen, welche affectvoll sein wollen, nimmt der Schwall von leeren tönenden Phrasen am meisten überhand. Der Geist des Verfassers versetzt sich nicht in die Situation; die Empfindungen, welche er schildert, finden in ihm keinen lebendigen Widerhall; er schreibt als Rhetor, der den äußerlichen Putz für seine wesentliche Aufgabe hält. Derart ist z. B. die Scene, wo Florio, im Begriffe, zum Studium nach Montorio abzureisen, von der Geliebten Abschied nimmt. Da drängen sich Declamationen, Ausrufungen, oratorische Fragen; Biancofiore hält ihrem Liebhaber eine lange Rede, in welcher sie ihm eine Reihe von ähnlichen Fällen aus dem classischen Alterthum citirt, und er erwidert ihr mit diesen Complimenten: „Die Klarheit Deines Antlitzes übertrifft das Licht Apollo's, und die Schönheit der Venus kann mit der Deinigen nicht verglichen werden. Und die Süßigkeit Deiner Rede könnte größere Dinge erreichen als die Cither des thracischen Dichters oder des thebanischen Amphion. Deshalb würde der hohe Kaiser von Rom, der Beherrscher der Welt, mit Freuden Dich zur Gefährtin haben, und ich meine sogar, daß, wenn es möglich wäre, daß Juno stürbe, sich keine würdigere Genossin als Du für Jupiter finden würde."

Boccaccio hatte seinen Roman der Geliebten zu Gefallen geschrieben, und so schob er, mit kühnem Anachronismus, noch eine Episode in denselben ein, welche sichtlicher zur Verherrlichung ihrer selbst und der sie umgebenden Gesellschaft dienen sollte. Auf seiner Fahrt zur Aufsuchung Biancofiore's läßt er Filocolo, d. i. Florio, durch stürmisches Wetter zu einem Aufenthalte in Neapel gezwungen werden, und hier findet er eines Morgens, da er außerhalb der Stadt sich ergeht, in einem Garten eine vornehme Gesellschaft, an deren Spitze Fiammetta, mit Vergnügungen beschäftigt. Sie nimmt ihn voll Freundlichkeit in ihren Kreis auf, und, als sie während der Hitze des Tages im Schatten ruhen, schlägt sie vor, einen König zu erwählen, und ihm ein jeder eine die Liebe betreffende Frage zur Lösung vorzulegen. So geschieht es; sie selbst wird zur Königin gewählt, und es werden dreizehn solcher subtilen Liebesfragen vorgebracht, wie sie die provenzalischen Dichter in ihren Tenzonen zu discutiren pflegten. Die erste ist die folgende: Ein Mädchen, von zwei Liebhabern umworben, nimmt, bei einem Feste, den Kranz des einen und setzt ihn sich auf, während sie den andern mit ihrem eigenen Kranze schmückt; welchen von beiden hat sie mehr begünstigt? Die zweite Frage: welche von zwei Frauen ist die unglücklichere, die, welche den Geliebten besaß und verlor, oder die, welche keine Hoffnung hat, ihn je zu besitzen? Die dritte: welcher von drei Liebhabern verdient den Vorzug, der stärkste, der höflichste oder der weiseste? Die neunte fragt, ob es besser sei, ein Mädchen, eine verheirathete Frau oder eine Wittwe zu lieben. Auf jede erste Entscheidung der Königin folgt eine entgegengesetzte Erwiderung des Vorschlagenden, worauf die Königin nochmals ihren Ausspruch vertheidigt. Dies sieht wieder der Weise der Tenzonen sehr ähnlich, und die letzteren dienten, wie wir wissen, auch schon bei den Provenzalen als Gesellschaftsspiel. Zwei Mal erweitert sich die Einleitung der Liebesfrage zu einer Novelle; in der vierten haben wir die Erzählung von Tarolfo, welche dann im Decameron (X, 5) zur Geschichte von Mess. Ansaldo wurde, und was Massalino in der 13. Frage erzählt, ist nichts anderes als die Novelle von Mess. Gentile de' Carisendi (Dec. X, 4), nur im Filocolo ohne Bezeichnung der Namen und viel einfacher in der Darstellung, die

aber theilweise vielleicht wirksamer ist als die des Decameron. Jedenfalls ist diese Episode der 13 Liebesfragen, wo Boccaccio ein Stück gesellschaftlichen Lebens der eigenen Zeit wiedergab, der beste und interessanteste Theil des monotonen Filocolo, und zeigt uns zuerst etwas von dem eigenthümlichen Talente des Verfassers.

Der Filocolo wurde erst nach mehreren Jahren vollendet, wie Boccaccio selbst am Ende sagt, und als er bereits Neapel verlassen hatte, wie aus mehreren Stellen des Buches hervorgeht. Inzwischen war ein anderes Werk entstanden, ein Poem in Octaven, der Filostrato. Der Widmungsbrief an Fiammetta und die Eingangsstrophen sagen uns, daß er verfaßt wurde während einer Abwesenheit der Geliebten, und als der Verfasser, da er ihr nicht folgen konnte, um dichterisch seinem Schmerze Luft zu machen, einen Stoff suchte, der seinem eigenen Zustande entspräche. Einen solchen fand er in der Erzählung von Troilus und Briseida; der letzteren Namen änderte er in den der Griseida (Chryseïs), weil er wußte, daß die Briseïs in der Ilias eine ganz andere Rolle spielte, und gab dem Gedichte abermals einen griechischen Titel; Filostrato sollte nach seiner Absicht einen „von der Liebe besiegten und niedergeworfenen Menschen" bedeuten, wie es Troilus war.

Benoît de Sainte-More verwandelte den trojanischen Krieg in einen Ritterroman, in welchem die Liebe natürlich auch ihre Stelle haben mußte; aber sie blieb Episode. Bei Boccaccio wird diese Episode die Hauptsache, hinter welcher der trojanische Krieg und der Ritterroman verschwinden. Statt Apoll's und der Muse ruft er zu Anfang die Geliebte an um Inspiration für seine Dichtung.

Calcas, der hier mit dem homerischen Chryses vermischt worden, ist Priester Apollo's in Troja; aber, da er durch göttliche Zeichen den Untergang der Stadt vorhersieht, entflieht er zum Lager der Griechen, indem er eine verwittwete Tochter, Griseida, in Troja läßt. Troilo, der bis dahin der Liebenden zu spotten pflegte, erblickt sie bei einem Feste der Pallas und verliebt sich in sie so heftig, daß er aus Verzweiflung sich das Leben nehmen will, als sein Freund Pandaro kommt, ihm zur Befriedigung seiner Wünsche zu verhelfen. Dieser, der Vetter der Schönen, ist eine von Boccaccio erfundene, originelle Figur, noch nicht die häßliche

Gestalt des Kupplers, zu der er bei Shakespeare wurde; er ist ein leichtfertiger Jüngling, der weiß, wie es in der Welt zugeht, und, wenn er ein wenig ehrenhaftes Amt verrichtet, so geschieht es einzig und allein aus Mitleid mit dem Freunde, der die Sache auch so auffaßt, und sich ihm zu gleichen Diensten, bei kommender Gelegenheit, erbietet (III, 18). Höchst interessant und von großer psychologischer Feinheit ist die Scene, wo Pandaro sich bemüht, seine Base zu überreden. Zuerst sucht er sie bei der Eitelkeit zu fassen, macht ihr Complimente, erzählt ihr, welchen tiefen Eindruck ihre Schönheit hervorgebracht hat. Sie erröthet verschämt, erinnert ihn ehrbar an ihren Wittwenstand, der ihr nicht mehr Freude noch Liebe gestattet, und, als er fortfährt, weist sie fast mit Thränen jeden unschicklichen Gedanken zurück, sagt, sie wolle dem verstorbenen Gatten ewige Treue bewahren. Aber jetzt beginnt Pandaro, ihr den verzweifelten Schmerz ihres Liebhabers zu schildern, den elenden Zustand, in welchem er ihn gefunden hat, und so wird sie allmählich aufmerksamer; sie kann ja nicht mehr an der Wahrheit des Affectes zweifeln, den Troilo für sie hegt, und endlich, ganz gerührt und mit einem tiefen Seufzer, bekennt sie sich überwunden durch die eindringlichen Bitten des Vetters, verspricht, durch gnädige Blicke den Liebhaber zu beglücken, doch mit der Forderung, daß er verständig sei und nichts thue, was ihr Schande bringen könnte. Als sie sich dann allein in ihrem Gemache findet, zeigt sich die ehrbare Wittwe ganz verwandelt; sie ruft sich die Reize ihres Anbeters vor die Seele und stellt sich vor, wie glücklich sie mit ihm sein würde; sie spricht, wie Boccaccio die Frauen seiner eigenen Zeit im Decameron sprechen ließ (II, 69 f.): Sie ist jung, schön, reich und ohne Sorgen; warum darf sie nicht verliebt sein? Die Ehrenhaftigkeit verbietet es; aber sie wird geheim sein, und niemand soll erfahren, was sie im Herzen hat. Soll sie ihre Jugend nutzlos verstreichen sehen? Keine einzige kennt sie in der Stadt, die nicht einen Liebsten hätte, und es zu machen wie die andern, ist doch keine Sünde.

Gerade so wollte sie Pandaro; allerdings kommen ihr darauf gewisse Skrupel; aber schon ist ihr das Gift in's Herz geflossen, und sie vermag „das schöne Antlitz Troilo's nicht mehr aus der keuschen Brust zu vertreiben“ (II, 78). Noch dauert der Kampf

ohne Entscheidung in ihr; aber als sie ihn wiedersieht, kann sie nicht länger widerstehen; sie giebt sich ganz der Süßigkeit der neuen Empfindung hin und beklagt nur die Zeit, die sie verlor ohne zu lieben. Troilo schreibt ihr, Pandaro überbringt den Brief, und es entsteht eine andere meisterhaft entwickelte Scene. Sie spielt die Spröde, will den Brief nicht annehmen; aber der Vetter kennt sie schon und läßt nicht ab; sie nimmt den Brief und steckt ihn in den Busen; kaum jedoch hat er sie verlassen, so zieht sie ihn heraus, liest ihn begierig und entschließt sich, den armen Troilo und sich selber nicht zu viel leiden zu lassen; denn es wäre ein Verbrechen, wenn er durch ihre Schuld stürbe. Dennoch antwortet sie mit verstellter Zurückhaltung; allein die beiden Freunde lesen zwischen den Zeilen, was sie wirklich denkt. Die gute Griseida hat immer die Ehrbarkeit auf den Lippen; sie wird Troilo lieben wie einen Bruder (II, 134):

Come fratel per la sua gran bontade
L'amerò sempre e per la sua onestade.

Als schließlich Pandaro sie drängt, einen Tag für die vom Liebhaber ersehnte Zusammenkunft festzusetzen, erschrickt sie vor dieser Zumuthung, bricht in laute Klagen aus, wünscht gestorben zu sein an dem Tage, da sie ihn zuerst angehört hat, und dann bewilligt sie, was sie nicht mehr verweigern kann, mit der einzigen Bedingung des Geheimnisses.

Einige Zeit darauf fordert Calcas, bei einer Auswechselung von Gefangenen, seine Tochter von den Trojanern, und sie soll, begleitet von Diomede, sich nach dem Lager der Griechen begeben. Die beiden Liebenden gerathen in Verzweiflung; sie vergießen Ströme von Thränen, wollen beide sterben; sie verspricht bald unter irgend einem Vorwande zurückzukehren, spätestens in zehn Tagen. Aber der arme Troilo ist sehr kurzsichtig, wenn er glaubt, was ihm geglückt ist, werde nicht auch einem andern gelingen. Diomede, der im Augenblicke der Abreise ihr zärtliches Verhältniß bemerkt hat, nähert sich der Bekümmerten im griechischen Lager, und schon braucht er nicht mehr so viele Kunstgriffe anzuwenden wie Pandaro; noch einmal kommt jene schöne Schutzwehr des Wittwenstandes zum Vorschein, der Treue, die sie dem verstorbenen

Gatten schuldet; aber dann wird sie nach und nach kühler für den, welchen sie in Troja zurückließ, und beginnt Diomedes eine freundlichere Miene zu zeigen. Troilo erwartet sie vor der Mauer umsonst den ganzen zehnten Tag und den elften; er wartet 40 Tage und schreibt ihr auf Pandaro's Rath, und erhält, nach langer Zeit, zur Antwort Umschweife und Lügen. Eines Tages, während er immer noch nicht auf die Hoffnung verzichten will, erkennt er an einem Gewande, welches Deiphobus im Kampfe dem Diomedes abgenommen hat, eine kostbare Spange, die er beim Abschiede der Geliebten schenkte. Verzweifelt sucht er den Nebenbuhler in der Schlacht, und endlich fällt er von den Händen Achills:

> Cotal fin ebbe la speranza vana
> Di Troilo in Griseida villana.

Vergleicht man den Filostrato mit Benoît's Roman, so sieht man, welchen Weg seitdem die Kunst gemacht hatte. Boccaccio benutzt nur die allgemeinen Daten seiner Quelle und entwickelt dieselben ganz originell. Er zeigt, wie die Corruption sich allmählich in eine Frauenseele einschleicht. Bei Benoît ist Briseida's Treulosigkeit an Troilus der einzige Gegenstand; das Liebesverhältniß zwischen ihnen wird kurz berührt; es ist von vornherein fertig und an sich tadellos. Bei Boccaccio sieht man diese Liebe erst entstehen, und sie ist bereits ein Treubruch gegen den verstorbenen Gatten. Troilo ist hier selbst Griseida's erster Verführer, und er wird das Opfer der von ihm angerichteten Verderbniß; sowie er sie gewann, verliert er sie. Diese Veränderung war ein sehr glücklicher Griff Boccaccio's, durch den das Gemälde außerordentlich an psychologischer Tiefe und Wahrheit gewonnen hat. Und er schildert den Seelenzustand des Verlassenen, bei ihm eine Hauptabsicht, schon wegen der Beziehung auf seine eigene Lage, die er in dem Stoffe gesucht hat. Und so wird seine große Ueberlegenheit in der psychologischen Motivirung auch sichtbar in dem Theile der Geschichte, welchen schon Benoît gab. An Stelle des schnellen und wenig natürlichen Wechsels in der Neigung Briseida's tritt bei Boccaccio die geschickteste Einschmeichelung, und wie fein ist besonders der Zug, daß der Grieche die Liebe der beiden beim Abschiede erspäht hat, woraus eben sein ganzer Plan entspringt, dieses Herz zu erobern.

Im Filostrato hatte Boccaccio einen für seine Anlage passenden Gegenstand gefunden, und er erreichte plötzlich eine Vollendung, die er kaum selbst im Decameron überschreiten sollte. Diese Geschichte von Liebesintriguen, Verführung, Verrath und Eifersucht war eine wahrhafte Novelle, trotz der classischen Namen, und hier war seine Stärke, die Realität mit feiner Beobachtung darzustellen, indem er sie mit seinem spöttischen Lächeln begleitete. Als er seine Biancofiore malen wollte, entnahm er die Farben aus Büchern; für die Griseida konnte er das Original jeden Tag mit eigenen Augen sehen, in der Gesellschaft, welche ihn in Neapel umgab. Weniger vollkommen sind die Stellen des Filostrato, welche, nach der Widmung, das Wesentliche am ganzen Werke sein müßten, die Lamentationen Troilo's; hier kehren die Fehler wieder, welche wir im Filocolo bemerkten, die leere Rhetorik, die Gemeinplätze, die übertriebenen Bilder. Aber doch zeichnen sich auch diese Parthien durch eine weiche Harmonie, eine zarte Schwermuth aus, welche uns fesselt. Das ganze Poem hat eine Rundung, eine kunstvolle Abstufung im Wechsel der Empfindungen, welche wir bewundern müssen. Der Vers fließt leicht und gefällig dahin, wenn auch oft etwas blaß und ohne besondere poetische Kraft. Man sehe z. B. den Brief Troilo's an Griseida: Io guardo l' onde discendenti al mare . . . (VII, 65).

Fiammetta sollte auf sich beziehen alles, was von der Schönheit Griseida's und was sonst löbliches von ihr in dem Gedichte berichtet wird, das andere natürlich nicht. Und doch hatte er auch in diesem prophetisch die Wahrheit gesagt. Die Widmung versichert, daß er selbst nur den Schmerz und nicht die Freuden Troilo's gekostet habe; der Filostrato ist in den ersten Stadien seiner Liebe geschrieben, wahrscheinlich im Sommer 1338; aber dann ward ihm die Gewährung, auf die er damals noch nicht zu hoffen wagte. Boccaccio hat von seiner Liebe zur Fiammetta oft in seinen Jugendwerken gesprochen; er bringt in ihnen gern verhüllte, autobiographische Züge an, stellt sich selbst in gewissen Gestalten seiner Erfindungen dar, sogar mehrere Male in demselben Buche, im Idalagos und Caleone des Filocolo, im Ibrida und Caleone des Ameto, im Panfilo der Fiammetta, und noch an anderen Stellen.

Und überall ergiebt sich, daß Madonna Maria keine Laura und noch weniger eine Beatrice war, daß sie sich ihrem Dichter dankbar zeigte und ihn nicht grausam schmachten ließ. Aber, war er wie Troilo der Verführer, so ward er wie jener der Verrathene; nach einer kurzen Zeit überschwänglichen Glückes wendete die Dame ihre Gunst von ihm ab und einem andern zu. Darüber klagen auch jene lateinischen Jugendbriefe, die wir kennen lernten, und der eine derselben giebt uns, freilich in dunkeler Weise, Kunde von einem andern Verrathe, der ihn durch einen falschen Freund traf. Es scheint danach, daß Boccaccio durch die Protection einer mächtigen Persönlichkeit in bessere materielle Verhältnisse gekommen war, und hierauf, nicht ohne eigene Schuld, jene verlor und in seine bedrängte Lage zurücksank.

Als sich Fiammetta von ihm abgewendet hatte, und in der Hoffnung, ihre Gnade wiederzugewinnen, verfaßte er ein zweites Poem in Octaven, die Teseide. Am Ende des Werkes hat Boccaccio selbst folgendermaßen von demselben gesprochen (XII, 84):

> Poichè le Muse nude incominciaro
> Nel cospetto degli uomini ad andare,
> Già fur di quelli, i qua' l'esercitaro
> Con bello stile e onesto parlare,
> E altri in amoroso le operaro:
> Me tu, mio libro, a lor primo cantare
> Di Marte fai gli affanni sostenuti,
> Nel volgar lazio mai più non veduti.

Dieses bezieht sich auf eine Stelle des Buches De eloquentia vulgari (II, 2). Dante hatte da den Gegenstand der Poesie als einen dreifachen bezeichnet, die Waffen, die Tugend und die Liebe, und Cino da Pistoia hatte er als den Dichter der Liebe genannt, sich selbst als den der Tugend, während es keinen Italiener gebe, der die Waffen besungen habe, wie es im Provenzalischen Bertran de Born that. Dieser Sänger der Waffen nun wollte Boccaccio sein; er wollte ein Epos schreiben, und in seinem Gedichte finden wir den ganzen Apparat desselben. Da erscheinen die berühmtesten Helden Griechenlands; es werden Schlachten geschlagen, Zweikämpfe finden statt in der Weise, wie sie die Alten beschrieben; die Götter steigen in menschlicher Gestalt hernieder; ein ganzes Buch wird

darauf verwendet, das Leichenbegängniß des Arcita zu schildern, der auf dem Scheiterhaufen verbrannt und von den Freunden mit Wettkämpfen gefeiert wird. Das alles ist jedoch äußerlicher Pomp. Das Gedicht ist Teseide betitelt; aber nicht Theseus ist der Held desselben; der eigentliche Stoff ist von Boccaccio erfunden, auch hier eine Liebesgeschichte, unter der, nach dem Widmungsbriefe an Fiammetta, sich wieder sein eigenes Verhältniß zu ihr verbergen soll.

Die beiden thebanischen Jünglinge Arcita und Palemone werden, nach der Zerstörung Thebens durch Theseus, als Gefangene nach Athen geführt; von einem Fenster ihres Kerkers aus sehen sie im Garten die schöne Emilia, Schwester der Königin Ippolita, und verlieben sich beide zugleich in sie. Arcita, darauf befreit, aber verbannt, findet nirgendwo anders Ruhe und kehrt unerkannt zurück; da Palemone dieses hört, wird er von Eifersucht ergriffen, entflieht aus dem Gefängniß, sucht seinen Freund und Nebenbuhler auf und beginnt mit ihm zu kämpfen, als sie von Theseus überrascht werden. Sie bekennen offen die Wahrheit, und wegen ihrer so großen Liebe und Tapferkeit finden sie Verzeihung. Man sieht, wie verschieden von dem griechischen Heros dieser Theseus ist, der sich seiner Jugendliebe erinnert und deshalb ein mitfühlendes Herz für die Jünglinge hat (V, 92). Es wird beschlossen, daß sie von neuem mit einander kämpfen sollen, und zwar mit aller Feierlichkeit, in dem Theater von Athen, gefolgt ein jeder von zwanzig Gefährten. Die Nacht, welche dem Kampfe vorangeht, verbringen Arcita und Palemone betend in den Tempeln der Götter; es ist die Waffenwache, und wirklich werden sie am Morgen zu Rittern geschlagen, da sie vorher noch Knappen waren. Wir haben hier von neuem jenes Travestiren, jene Mischung heterogener Elemente, welche seltsam mit einander contrastiren. Am Kampfe nehmen Menelaus, Agamemnon, Diomedes und so viele andere Theil, und dennoch ist die Scene eine vollkommen ritterliche, zwei Liebhaber, welche vor den Augen ihrer Dame mit einander in den Schranken turniren, um die Hand jener zu erwerben.

Arcita siegt; aber durch das Anstiften der Venus, der Beschützerin seines Gegners, stürzt er im letzten Augenblicke mit dem Pferde, und die empfangenen Verletzungen führen ihn langsam zum

Tode; sterbend läßt er Emilia, den Preis seines Sieges, dem Palemone. Diese Scene, wo der Sterbende dem Freunde das so heiß ersehnte Weib giebt und ihn bittet, sie über seinen Verlust zu trösten, hat etwas Rührendes. Aber im Ganzen hat die epische Anlage mit ihrer Breite und ihrem anspruchsvollen Beiwerk das Gedicht verdorben, welches fast nur aus sehr langen Reden und Beschreibungen besteht. Statt des realistischen Lebens, wie im Filostrato, haben wir hier wieder literarische Nachahmung. Die minutiöse Beschreibung der Schönheit, der Dinge, der Natur, welche die Einzelheiten mit Evidenz und Genauigkeit wiedergiebt, aber ohne tiefere Beseelung, blieb die Eigenthümlichkeit von Boccaccio's Styl, von seinem ersten bis zum letzten Werke.

Filostrato und Teseide sind die ältesten umfangreichen Gedichte in der Form der Octave, welche wir kennen. Man hielt ehedem Boccaccio für den Erfinder derselben; aber wahrscheinlich wurde sie bereits in der volksthümlichen Dichtung verwendet, wennschon es an ganz sicheren Beispielen aus früherer Zeit bis jetzt noch fehlt. Die Nona rima der Intelligenzia steht der Octave schon sehr nahe; ja man möchte eher glauben, daß jene aus dieser gebildet sei, als umgekehrt. Allein Boccaccio mag das nicht unbedeutende Verdienst zukommen, diese so glückliche Form aus der populären Poesie in die literarische eingeführt zu haben. Hier im Anfange erscheint dieselbe freilich noch nicht in jener Vollkommenheit, welche ihr dann durch Polizian und Ariosto zu Theil wurde. Boccaccio's Octaven ähneln noch mehr denen der Bänkelsängerdichtung, haben oft etwas Zerhacktes, und der Vers leidet nicht selten an einer gar zu prosaischen Bewegung.

Ein drittes Poem in Octaven ist das Ninfale Fiesolano. Aus der ritterlichen Welt, in der sich bisher seine Phantasie bewegte, führt uns hier der Dichter in die einfachen Zustände der ländlichen Natur, und damit verschwindet der rhetorische und mythologische Pomp. Die Erfindung ahmt die antiken Localfabeln nach, wie sich deren so viele in Ovids Metamorphosen finden; Affrico und Mensola sind zwei sich dann vereinigende Flüßchen nahe beim Hügel von Fiesole, und das Gedicht erzählt, wie sie ihre Namen von zwei unglücklichen Liebenden erhielten. Es war in jener entfernten Zeit,

ehe die Stadt Fiesole erbaut wurde, als die Gegend nur wenige Bewohner hatte, und Diana mit ihren Nymphen über die Hügel schweifte. Der junge Hirt Affrico belauscht eines Tages verborgen ihre Versammlung und verliebt sich in Mensola, eine der Nymphen. Lange versucht er umsonst ihr zu nahen; da räth ihm Venus im Traume, sich in Frauenkleidern unter die Nymphen zu mischen und sich so des Mädchens zu bemächtigen. Dieses geschieht; aber in Mensola kämpfen, nach dem unfreiwilligen Fehltritt, mit der Liebe Reue und Furcht vor der Göttin; vergeblich harrt Affrico auf ihre Rückkehr und giebt sich endlich den Tod, mit seinem Blute die Wellen färbend, an denen er glücklich war. Mensola wird mit ihrem Söhnchen von Diana überrascht, und während sie vor ihrem Zorne entflieht, in dem Flüßchen, das seitdem ihren Namen trägt, in Wasser verwandelt. Affrico's Eltern ziehen den kleinen Pruneo auf, und als Atalante die Stadt Fiesole gründet, die Nymphen vertreibt oder verheirathet, kommt der Alte mit dem Enkel an den Hof, und dieser wird Seneschall; er erhält das Land zwischen Mensola und Mugnone, und seine Nachkommen ziehen später nach Florenz.

Die kleine Geschichte einer Liebe, welche sich gegen die Satzung empört und ein tragisches Ende findet, ist ergreifend in ihrer einfachen Fatalität, wo der Dichter die Dinge reden läßt, ohne Declamation. Mensola ist die unschuldige Natur in ihren unbewußten Regungen, sich sträubend gegen die Liebe und dennoch ihr Opfer; schamvoll und bekümmert flieht sie den Urheber ihres Unglücks, mit der Sehnsucht im Herzen. Mit welcher Zartheit ist das plötzliche Erwachen der Mutterliebe in dieser noch kindlichen Seele geschildert! Die alte Nymphe, bei der sie sich Rath holte, hat sie ermahnt, ihr das Kind zu bringen, daß man es nicht bei ihr finde; aber sie kann sich von ihm nicht trennen; es ist ihre ganze Lust und wird ihr Verderben. Und so giebt uns der Dichter Familienscenen voll schlichten Affectes, die Eltern um die Leiden ihres Affrico besorgt, deren Grund sie nicht kennen, der Vater, wie er den Spuren des Verlorenen nachgeht und den Leichnam auf seinen Schultern zur Hütte heimträgt. Wohl möchte man die Klagen des Hirten in den ersten Theilen des Gedichtes etwas weniger weitschweifig wünschen und die Schilderung der Liebesscene weniger cynisch. Aber der

Schluß der Erzählung ist rapid und fesselnd. Das Idyllische wirkt im Ninfale Fiesolano um so vollkommner, als es frei ist von den üblichen conventionellen Elementen der classischen Ecloge. Eine solche Innigkeit hat Boccaccio's Poesie sonst nirgend erreicht.

Die pastorale Dichtung in Nachahmung der classischen nahm, wie wir sahen, in Italien durch Dante ihren Anfang, und lateinische Eclogen schrieben Petrarca und ein Hofdichter der Visconti, dessen ungeschickte Productionen man fälschlich Mussato beigelegt hat. Auch Boccaccio versuchte sich in dieser Gattung; er hat 16 lateinische Eclogen verfaßt; die ersten beiden sind wirklich ländlich erotischen Inhaltes, wie die meisten Virgils; die übrigen stellen politische Ereignisse, Begebnisse seines eigenen Lebens, religiöse, moralische und literarische Betrachtungen unter dem Schleier der Allegorie dar; Virgil und Petrarca bezeichnet er in der 12. als seine Vorbilder. Die Bedeutung der allegorischen Personen, welche er auftreten läßt, hat Boccaccio selbst in einem Briefe an Fra Martino da Signa erklärt, jedoch nicht immer mit der uns wünschenswerthen Deutlichkeit. Die Gedichte enthalten wichtige Andeutungen für die Erkenntniß seines äußeren und inneren Lebens; poetische Schönheiten sucht man in ihnen vergeblich. Allein Petrarca's Bucolicum carmen ward erst 1346 begonnen, und von Boccaccio's Eclogen ist die älteste datirbare, die 3. 1348 entstanden, die 8. und 16. nicht vor 1363. Bedeutend früher also hatte er schon das Idyll in die Vulgärsprache eingeführt; die Zeit des Ninfale Fiesolano bleibt unsicher; aber das andere italienische Idyll Boccaccio's, das Ninfale d'Ameto, ist bestimmt aus dem Jahre 1341 oder 1342.

Das Buch ist in Prosa, gemischt mit kurzen Stücken in Terzinen. Im Ninfale Fiesolano war der Verfasser ganz mit Schilderung der Affecte beschäftigt; hier im Ameto treten die Aeußerlichkeiten stärker hervor, und die Gemeinplätze der bucolischen Poesie erscheinen, die ländlichen Feste zu Ehren der Götter, das Lied des Hirten Teogapen über die Liebe mit Schalmeienbegleitung, der Wettgesang von Achaten und Alcesto über die Pflege der Heerden, wo die Nymphen entscheiden und den Sieger bekränzen. Ameto, ein rauher Jüngling, der nur der Jagd ergeben ist, sieht im Thale

des Mugnone die schöne Lia, umgeben von anderen Nymphen; er hört sie singen, und die Liebe dringt in sein Herz; er weiht sich ihrem Dienste und folgt ihr seitdem beständig. Die Verse, mit denen er sie feiert, und ihre Reize mit theilweise vulgären Dingen vergleicht, wie sie der ländlichen Phantasie die geläufigsten sind, erinnern an die Weise der toscanischen Rispetti, die man zuweilen auch zu vernehmen glaubt, wo im Ninfale Fiesolano Affrico zu seiner Mensola redet. Ameto singt: Tu se' lucente e chiara più che' l vetro, Ed assai dolce più ch'uva matura . . . . Und dann bietet er ihr Blumen und Früchte und Vögel und Junge des Wildes, welche er auf der Jagd erbeutete, zum Geschenke dar.

Aber jener allgemeine Gebrauch der lateinischen Eclogen, die Hirtenscenen nur als die äußere Hülle für einen wesentlich verschiedenen Kern dienen zu lassen, findet sich wieder in diesem italienischen Idyll; der Ameto drückt moralische Begriffe und Lehren in allegorischer Form aus. Als das Fest der Venus gefeiert wird, vereinigen sich, nach dem Besuche des Tempels, auf blumenreicher Wiese, an klarer Quelle, sieben der schönsten Nymphen, und, da die Tageszeit zu heiß ist, um sich aus dem Schatten entfernen zu können, so bleiben sie dort sitzen, und zum Zeitvertreib erzählt, auf Lia's Vorschlag, die eine nach der anderen die Geschichte ihrer Liebe, und Ameto hört zu und verliebt sich in alle, die eine nach der anderen, während sie redet. Jede von den sieben Nymphen, Mopsa, Emilia, Adiona, Acrimonia, Agapes, Fiammetta und Lia, hat sich insbesondere dem Dienste einer Göttin gewidmet, und zum Dienste dieser ihren jungen Liebhaber vermittelst ihrer Liebe geführt. Am Ende ihrer Geschichte singt jede Nymphe in Terzinen den Ruhm ihrer Göttin. Aber diese sieben Göttinnen bedeuten nichts anderes als die sieben Tugenden, die vier cardinalen, Pallas die Klugheit, Diana die Gerechtigkeit, Pomona die Mäßigkeit, Bellona die Stärke, und die drei theologalen, Venus die Liebe, Vesta die Hoffnung, und Cybele den Glauben, und die Nymphen selbst sind diese Tugenden in der Ausübung, wie die Göttinnen in der Idee. Der Grundgedanke dieser Allegorie kam Boccaccio aus jener Stelle in Dante's Purgatorio (XXXI), wo die vier Cardinaltugenden, die um Beatrice's Wagen tanzten, Dante unter sich aufnehmen, als er geläutert

aus den Wassern des Lete hervortritt, und ihn zu der Geliebten führen, indem sie singen: „Wir sind hier Nymphen und im Himmel Sterne". Dasselbe sagen von sich die Nymphen des Ameto. Nach Beendigung der Erzählungen erscheint eine Säule übernatürlichen Lichtes, aus welcher eine melodische Stimme hervortönt:

> Ich bin des Himmels Licht, einig und dreifach,
> Der Anfang und das Ende jeden Dinges . . . .

Es ist die himmlische Venus, die wahre Gottheit, welche sich ankündigt; noch kann Ameto den Blick nicht auf ihr Licht heften, welches ihn blendet; aber von Lia im Flusse gebadet, wie Dante, geläutert und geschmückt von den anderen, erträgt er den göttlichen Anblick, und nun erkennt er die Wahrheit, welche vorher unter der schönen Lüge verborgen gewesen, erkennt, wer die Nymphen sind, und wer die wahre Venus, und lacht über seine frühere Unwissenheit; er fühlt sich glücklich in seinem gegenwärtigen Zustande, und es scheint ihm, daß er aus einem Thiere zum Menschen geworden sei.

Ameto ist der Mensch, welcher sich aus dem Zustande der Unwissenheit, aus den Banden der Sinnlichkeit zur reinen Erkenntniß und Liebe Gottes erhebt; er verliebt sich in alle Nymphen, das will sagen, daß alle sieben Tugenden eine nach der anderen in seine Seele Eingang finden und ihn so zum Dienste Gottes führen. Allein Boccaccio versteht die Liebe so verschieden von seinen spiritualen Vorgängern, daß der alte Gedanke von der Befreiung der Seele dadurch ganz verändert wird. Die sieben Tugenden, auch die theologalen, erscheinen in der Form von Nymphen, und nicht etwa Nymphen, wie sie Dante an jener Stelle des Purgatorio auffaßte, d. h. heiliger Jungfrauen, Bewohnerinnen des irdischen Paradieses, sondern in der Gestalt von Nymphen im classischen Sinne, d. h. lockerer Mädchen, welche mit ihren Reizen die jungen Hirten bestricken und sich ihnen hingeben, und die Bekehrung der Seele zur Tugend drückt sich aus in den Erzählungen der sinnlichen Liebesverhältnisse, in deren Ausmalung der Verfasser schwelgt. Das Christliche ist ganz in das Heidnische verkleidet und verschlungen, und noch greller wird der Widerspruch, den wir im Filocolo bemerkten. Lia singt:

> Die Dinge, welche Cybele mir zeigte,
> Kann die natürliche Vernunft nicht schauen,

und fährt dann fort mit dem ganzen katholischen Glaubensbekenntniß unter mythologischer Maske, wo unter anderm das Dogma der Transsubstantiation folgendermaßen ausgedrückt ist:

Così nel sacrificio è da tenere,
In Cerere e Bacco il divin cibo
S'asconda a noi per debole vedere.

Dieselbe groteske Vermummung des Christlichen in das classisch Mythologische finden wir namentlich auch in der 11. lateinischen Ecloge (betitelt Pantheon), welche unter heidnischen Namen einen Abriß der biblischen Geschichte giebt. Boccaccio empfand den Widerspruch nicht, weil er die mythologischen Fabeln für bloße allegorische Formen ansah, die man mit beliebigem Inhalt erfüllen konnte. Er meinte es aufrichtig mit der moralischen Lehre, welche er seinem Ameto zu Grunde legte, und doch in der Ausführung erscheint sie fast nur als ein Vorwand und als die Hauptsache gerade das Gegentheil, die Liebesgeschichten und die langen und einförmigen Beschreibungen der weiblichen Schönheit, welche, nach der damals allgemein üblichen Weise, systematisch von Theil zu Theil fortgehen, wie bei der Analyse eines naturgeschichtlichen Objectes.

Aber wie in Boccaccio's Geiste sich die ernsten moralischen Gedanken der voraufgegangenen Literatur umformten, sieht man noch besser in einem anderen allegorischen Werke, der Amorosa Visione, welche offenbar Dante's Comödie nachgeahmt ist. Dieses Poem, geschrieben sehr bald nach dem Ameto, besteht aus 50 kurzen Gesängen in Terzinen, und der Verfasser hat sich dabei die ungeheure Schwierigkeit auferlegt, aus dem ganzen langen Gedichte ein Acrostichon zu bilden; die Anfangsbuchstaben der sämmtlichen ersten Verse der Terzinen ergeben zusammengesetzt zwei sonetti codati und ein sonetto doppio codato, welche die Widmung des Werkes an Maria-Fiammetta enthalten.

Der Autor erzählt, wie ihm in einer Vision eine herrliche Frauengestalt erschien und sich erbot, ihn zur wahren Glückseligkeit zu führen. Dieses ist also sein Virgil. Ihr folgend, gelangt er an ein stattliches Castell, zu welchem man durch zwei Pforten eingehen kann, einer kleinen und engen und einer breiten; zur ersten steigt man auf steilem Pfade empor; aber eine Inschrift über ihr

sagt das Gegentheil von dem, was man über dem Eingange zu Dante's Hölle liest; sie führt zum Wege des Lebens. Die breite Pforte dagegen verheißt Königreiche, Schätze, Ruhm, die Eitelkeiten der Welt, welchen der Mensch, um den Frieden zu erwerben, den Rücken kehren muß. Aus dem Castell strömt ein Glanz überirdischen Lichtes hervor, und als der Verfasser geblendet sich darüber wundert, erklärt es ihm seine Führerin:

> Ihr, die ihr lebet in der Welt, verweilet
> An dunklem Orte nur voll Eitelkeit,
> Und deshalb könnt zur strahlenden Aurora
> Das Aug' ihr nicht erheben . . . .

Also die Welt hienieden ist der Ort der Nichtigkeit und des Dunkels wie bei den Moralisten und Theologen. Allein alsbald enthüllt sich uns die eigene Denkweise des Verfassers. Er ist durchaus nicht bereit, seiner himmlischen Führerin auf's Wort zu glauben, wie Giamboni und Dante thaten. Ihn peinigt die Neugierde; die Dinge zu kennen, meint er, kann immer nicht schaden; er will doch einmal mit eigenen Augen die so sehr gescholtenen Eitelkeiten schauen; darauf, wenn er alles wohl betrachtet und sich überzeugt hat, wird er das wählen, was ihm besser scheint.

So tritt er durch die breite Pforte ein und gelangt in einen prächtigen Saal, wo er auf den Wänden viele Gemälde erblickt, zuerst die Weisheit mit den 7 freien Künsten um sich her, die er auch Musen nennt, und zur Rechten die großen Weisen des Alterthums, zur Linken die Dichter, von denen er lange Cataloge giebt, in der Weise, wie es später Petrarca in seinen Trionfi that. Dann sieht er den Triumph des weltlichen Ruhmes, und hier ein anderer Catalog von berühmten Männern; nach diesem den Reichthum auf goldenem Throne und vor ihm eine große Menge Menschen, alle um einen Berg von Gold und Silber beschäftigt, um von ihm zu nehmen, soviel jeder vermag; er bemerkt unter ihnen viele Geistliche: Gran quantità di nuovi Farisei. In einem armen Teufel, der an dem Berge mit den Nägeln kratzt und so wenig davon gewinnt, daß es nicht für ihn, geschweige denn für andere genügt, erkennt er den eigenen Vater, der ihm im Leben keine glänzende Stellung verschafft hatte, und er gesteht selbst, daß er von jenem

Golde, mag es auch eine Eitelkeit sein, gern etwas besitzen würde, weil es in der Welt ein gar zu nöthiges Ding sei. Es folgt ein viertes Gemälde, der Triumph Amore's, und hier, an seinen Lieblingsgegenstand gelangt, erzählt uns der Verfasser durch volle 15 Gesänge (XV—XXIX) mit großer Wohlgefälligkeit die Liebschaften der griechischen Fabeln, mit jenen berühmtesten Jupiters beginnend. Schon scheint es, daß er gänzlich seinen moralischen Zweck vergessen habe, als endlich die Führerin ihn erinnert, daß alles das, was er sieht, und was ihn so sehr fesselt, der Vergangenheit angehört und, vom Tode besiegt, wie ein Schatten verschwunden ist, und ihn in einen andern benachbarten Saal führt, wo er den Triumph des Glückes gemalt sieht. Die Fortuna dreht ohne Unterlaß ein Rad, auf welches die Sterblichen mühselig hinaufklimmen, um auf der anderen Seite wieder herabzufallen, und natürlich folgt auch hier das unvermeidliche Register berühmter Namen. Dieser Anblick hat auf den Verfasser Eindruck gemacht; er legt seine Ungläubigkeit ab und ist bereit, nun den Weg einzuschlagen, der zur engen Pforte führt. Aber ein neues Hinderniß tritt ein; während er dahingeht, sieht er einen köstlichen Garten geöffnet, und trotz der Abmahnungen tritt er ein. Und er bereut es nicht; er findet da eine Menge der schönsten Frauen, welche singen, tanzen oder in fröhlichen Gesprächen umhersitzen; es sind alles Zeitgenossinnen, und er kennt sie, freut sich unendlich, sie zu sehen, nennt eine nach der andern, indem er sie preist. Unter ihnen trifft er auch seine Geliebte, die Fiammetta, und daran knüpft sich die Erzählung vom Beginn seiner Liebe und seinem Glücke. Fiammetta jedoch, als sie vernimmt, daß er, um in den Garten zu kommen, seine Führerin verlassen habe, ermahnt ihn zu dieser zurückzukehren und künftighin alles das zu thun, was dieselbe ihm befehlen werde, nur eins ausgenommen, nämlich wenn sie ihm die Liebe zu ihr untersage. Giovanni gehorcht; aber zurückgekehrt weiß er die Führerin so sehr zu bitten, daß sie ihm folgt, um seine Fiammetta zu sehen. Die beiden Frauen begrüßen sich wie liebe Schwestern; es ist ein Compliment, welches Boccaccio der Geliebten macht, indem er sie, wie die früheren Dichter der florentinischen Schule, zum Musterbilde der Vollkommenheit, zur Freundin und Schwester der himm-

lischen Tugend erhebt. Nunmehr verabreden sie, daß die beiden Liebenden vereint der Führerin zur versprochenen ewigen Glückseligkeit folgen sollen. Aber vorher dürfen sie sich ein wenig ausruhen, und Giovanni, verschlagen wie er ist, läßt von neuem die langweilige Moralpredigerin stehen und geht mit der Geliebten durch den Garten davon; von neuem verlieren sie jene aus dem Gesichte und denken an nichts anderes mehr als ihre Liebe. Da endet die Vision. Der Verfasser erwacht ganz verblüfft und streckt noch vergeblich die Arme nach dem verschwundenen theuren Bilde aus. Noch einmal erscheint dem Wachenden die geduldige Führerin und verheißt ihm, daß er Fiammetta wiederfinden werde, wenn er ihr auf der so oft empfohlenen mühseligen Straße folgen wolle, und unter dieser Bedingung entschließt er sich dazu. Hier jedoch schließt das Gedicht ohne weiteres, dem Leser einen starken Zweifel hinterlassend, ob der gute Vorsatz lange gedauert haben werde.

In dieser Amorosa Visione hat sich Boccaccio vortrefflich selber gezeichnet. Er war ein sehr großer Bewunderer Dante's; schon von seinem ersten Werke an drückte er ihm seine Ehrfurcht aus, als er am Ende des Filocolo sein Buch ermahnte, bescheiden dem großen florentinischen Dichter zu folgen „wie ein kleiner Diener". Als er später an Petrarca eine Abschrift der Comödie sandte, sagte er in dem begleitenden Briefe, daß ihm als Jüngling Dante das erste Licht, der erste Führer in seinen Studien gewesen, und dieser Cultus für Dante dauerte sein ganzes Leben lang, der Commentar der Comödie war die letzte Arbeit, an welche er die Hand legte, vor seinem Tode. Die Nachahmung Dante's fanden wir im Ameto, wir finden sie noch oft; aber besonders glaubte er in den Spuren jenes Großen zu wandeln hier in der Amorosa Visione; er sagt dies ausdrücklich, nennt ihn den „Herrn alles Wissens" (cap. VI) und feiert seine Apotheose; er sieht ihn gemalt im ersten Saale, inmitten der berühmten Dichter des Alterthums, umgeben von sieben Musen, gekrönt von der Weisheit. Der Grundgedanke der Amorosa Visione wäre eigentlich derselbe gewesen wie der der Comödie, die Entfesselung von den Eitelkeiten der Erde, um zum ewigen Heile zu gelangen, und auch hier damit verbunden die Verherrlichung der Geliebten. Aber Maria-Fiammetta

will sich nicht zum Symbol vergeistigen, und Boccaccio, da er zum Frieden Gottes emporsteigen sollte, treibt sich so lange zwischen den weltlichen Dingen umher, daß er sein Ziel niemals erreicht; er läßt die göttliche Mahnerin moralisiren und läuft den bunten Fabeln des Alterthums und den schönen Frauen nach. Wo der moralische Theil beginnen sollte, schließt das Gedicht; die Erde ist dargestellt, welche die Sünde, die Hölle wäre; es fehlt Purgatorium und Paradies. Dante's Vision endet, als er zum beseeligenden Anblick des dreieinigen Gottes gelangt ist; Boccaccio erwacht, während er die Geliebte in den Armen zu halten glaubt.

Boccaccio bewegt sich in den traditionellen mittelalterlichen Formen von Moral und Religion; er führt beständig den heiligen katholischen Glauben, Gott, Christus im Munde; fast nie beginnt er ein Buch, ohne den göttlichen Beistand anzurufen, schließt es nicht, ohne zu danken, daß er sein Schifflein zum Hafen geleitet hat; er nennt Wahnsinn die heidnischen Fabeln, von denen seine Werke voll sind; er unterwirft seine Schriften dem Urtheile der Kirche. Aber hinter dieser äußerlichen Correctheit birgt sich ein weltlicher, auf das Irdische gerichteter Geist. Er konnte reden wie einer jener christlichen Moralisten; aber er fühlte anders. Er haßte die Dinge der Erde nicht, sondern liebte sie, ergötzte sich an ihnen; Reichthümer, Liebe, Ruhm, er konnte sich nichts besseres wünschen als das, und so kommt es, daß der alte religiös-moralische Gedanke sich in seiner Darstellung in das Gegentheil verkehrt.

Die irdische Welt bei Dante war ein Schatten, die Schönheit hienieden ein Symbol der Wahrheit und des Lichtes da droben; bei Petrarca war sie etwas mehr, aber immer der schöne Schleier, eng verbunden mit der höheren, inneren, geistigen Schönheit. Bei Boccaccio macht die Erde wieder ihre Rechte geltend; die Schönheit ist wieder sie selbst, ohne andere Bedeutung, sowie sie es im Alterthum gewesen war. Die Liebe bei Dante ist ideal, mystisch und so hoch und rein, daß sie Gefahr läuft, ganz abstract zu werden, sich mit der Tugend, dem Glauben, der Liebe Gottes zu vermengen; bei Boccaccio ist sie real, irdisch, und so sehr, daß sie sich beständig mit der Lascivität berührt. Und doch waren seit Dante's Tode bis zu Ameto, Filostrato und Amorosa Visione erst 20 Jahre

vergangen. Eine so plötzliche Erscheinung der heidnischen Sinnlichkeit wäre wunderbar; aber diese Plötzlichkeit ist nur eine Täuschung. Nicht die Denkweise des Zeitalters hatte sich mit einem so schroffen Uebergange geändert; die ascetische Literatur lebte fort, und Boccaccio's Zeitgenossen waren Jacopo Passavanti, Domenico Cavalca, die heil. Caterina von Siena; es gingen also die beiden Richtungen neben einander her. Und so war es im Grunde immer gewesen. Vergeblich wird man durch das ganze Mittelalter hindurch einen Zeitpunkt suchen, wo alle gebetet und sich gegeißelt hätten; neben der größten Uebertreibung des Ascetismus und der Schwärmerei behauptet doch naturgemäß die Sinnlichkeit ihre Stelle; die Natur reagirt gegen den Geist, und seit Anfang des Christenthums wechselt mit einer Epoche des überwiegenden Spiritualismus stets eine solche größerer Verweltlichung. Gegen diese kämpfte schon Hieronymus, und gegen sie kämpften wieder Damian und Gregor. Im 12. und 13. Jahrhundert entstanden die Lieder der Vaganten mit ihren Obscönitäten und Parodien der heiligen Dinge, die altfranzösischen Abenteuerromane und die Fablels; es blühte die sinnliche provenzalische Liebespoesie, und Guilhem von Poitiers, der selbst einen Kreuzzug führte, dichtete vorher und nachher lockere Scherze. Jehan de Meung lehrt im Roman de la Rose dieselbe Moral wie das Decameron, und in Italien haben wir vor Dante die realistischen Gedichte eines Compagnetto von Prato, die indecenten Balladen der bologneser Memorialen, die lustigen Verse eines Rustico di Filippo und Cecco Angiolieri, die Cento Novelle, die Scandalgeschichten Fra Salimbene's. Und es war die Zeit des hl. Franciscus, der Flagellanten und Jacopone's. Was jenen Anschein eines so rapiden Wechsels zwischen der spiritualistischen und der sensualistischen Richtung hervorbringt, ist nur dieses, daß bald die eine, bald die andere im Leben und der Literatur die Oberhand gewann, so daß die eine Epoche ganz von Dante's, die andere ganz von Boccaccio's Geiste beherrscht zu sein scheint.

In seiner Lyrik ahmte Boccaccio wiederum bisweilen Dante und öfters Petrarca nach. Aber hier und da kommt seine eigene Empfindungsweise ohne die conventionelle Verhüllung zum Vorschein, und das sind die besten dieser Poesieen. So das reizende

Sonett: Intorno ad una fonte, in un pratello. Wie athmet diese kleine Scene frische Lebenslust und Heiterkeit! Die hübschen Mädchen, denen der Lufthauch in Kranz und Haaren spielt, die zwischen Grün und Blumen ruhend von Liebe plaudern und schon verstohlen umherspähen, ob der sehnsüchtig erwartete Jüngling nicht komme, sie wußte Boccaccio ganz anders zu malen als seine Fiammetta, wo er versucht, sie gleich Laura zum hohen Musterbild der Tugend zu erheben.[1])

Voll Anmuth sind besonders die zehn Balladen, welche das Decameron enthält, das Vollendetste, was Boccaccio's Lyrik hervorgebracht hat. Die Einflüsse des dolce stil nuovo und Dante's sind hier freilich sehr augenscheinlich. In der Ballade des 3. Tages spricht eine Wittwe, welche sich wieder verheirathet hat und nun den Verlust des ersten Gatten beweint, der ihr so viel lieber war als der zweite. Sie sagt von sich:

Colui che muove il cielo ed ogni stella,
Mi fece a suo diletto
Vaga, leggiadra, graziosa e bella,
Per dar quaggiù ad ogni alto intelletto
Alcun segno di quella
Biltà che sempre a lui sta nel cospetto ...[2])

Aber alsbald zeigt sich der Gegensatz, der um so pikanter wirkt:

Già fù chi m' ebbe cara e volentieri
Giovinetta mi prese
Nelle sue braccia e dentro a' suoi pensieri,
E de' miei occhi tututto s'accese.[3])

Der Platonismus ist verschwunden, und wir befinden uns in der irdischen Realität. Manche dieser Gedichte, in denen, wie in dem

---

[1]) Dieses Sonett erinnert, theilweise im Wortlaute, an jene lascive Schilderung der beiden Mädchen im Filocolo, die Florio verführen wollen, l. III, vol. I, p. 229.

[2]) „Der, welcher den Himmel und jeden Stern bewegt, bildete mich nach seinem Gefallen reizvoll, lieblich, anmuthig und schön, um hienieden jedem hohen Intellekte ein Zeichen zu geben von jener Schönheit, die immer vor seinem Antlitz steht" ...

[3]) „Einst hatte ich den, welcher mich lieb hatte und gerne die jugendliche in seine Arme schloß und in seine Gedanken, und sich entflammte ganz an meinen Augen".

angeführten, Frauen sprechen, nähern sich mit ihrer leichten Natürlichkeit der Weise des Volksliedes. Das des 9. Tages beginnt:

Io mi son giovinetta e volentieri . . .

Es ist ein Mägdlein, welches singend durch die Felder dahingeht, und, wenn sie die Blumen sieht, denkt sie an den Geliebten, und die, welche in ihrer Schönheit ihm am ähnlichsten sind, pflückt sie ab und küßt sie und spricht mit ihnen, als ob es der Geliebte selber wäre, und darauf macht sie aus ihnen einen Kranz, den sie mit ihren eigenen blonden Haaren bindet, und inzwischen seufzt sie süß, und ihre Seufzer trägt der Wind zu ihm. Dieses liebenswürdige idyllische Gemälde erinnert an Dante's Ballade: Io mi son pargoletta bella e nuova; aber um so mehr wird der Contrast sichtbar: Dante's pargoletta ist der Engel des Paradieses, der den Weg nach oben zeigt, Boccaccio's giovinetta ein Mädchen, das glücklich ist zu lieben, das ihren Affect nicht tugendsam im Herzen verschließt, sondern ihn jubelnd verkündet, sich ganz der Süßigkeit ihrer Empfindung hingiebt, und mit dem Geliebten das schöne Leben hienieden genießen will.

Boccaccio hat sich überall in seinen Werken mehr mit den Frauen als mit den Männern beschäftigt. Bis dahin war in der italienischen Literatur die Liebe zur Frau gesungen worden; aber von der Frau selbst sah man wenig; sie ward emporgehoben wie die Gottheit, der wir nicht nahen können; eine Ausnahme machten nur die affectvollen Scenen der todten Beatrice am Ende des Purgatorio, der todten Laura in den Trionfi. Boccaccio hatte die Gottheit zerstört; er schildert mit bewundernswerther Wahrheit das Weib und dessen psychologisches Leben in der Griseida des Filostrato und mit zarter Innigkeit die unschuldigen Regungen im Gemüthe eines Naturkindes in der Mensola des Ninfale Fiesolano. Völlig neu war der Gedanke des kleinen Romans, betitelt La Fiammetta; hier bildet den Gegenstand des Buches überhaupt das Denken und Empfinden einer Frau, dargestellt in ihren eigenen Bekenntnissen. Der junge Panfilo, welchen die Fiammetta glühend liebt, hat sie, nach einer kurzen Zeit des Glückes, gerufen von seinem alten Vater, verlassen müssen. Er hatte versprochen, in wenigen Monden wiederzukehren, und statt dessen gelangen zu dem

liebenden Weibe Gerüchte von einem neuen Verhältniß, das ihn fessele, und, wenn sich ein Hoffnungsstrahl zeigt, verschwindet er wieder schnell. Um sich in ihrer Traurigkeit zu zerstreuen und ihrem Schmerze Luft zu machen, erzählt Fiammetta ihr Unglück den Frauen, welche lieben, wie sie, indem sie dasselbe mit ihren Klagen begleitet. Panfilo ist Boccaccio selber, der auf Verlangen seines Vaters, zwischen 1339 und 1341, Neapel verlassen hatte, und sehr gegen seinen Willen in Florenz verweilte. Am Ende des damals geschriebenen Ameto klagte er über seine verdrießliche Situation und den geizigen Alten, in dessen Nähe er zu leben gezwungen war. War inzwischen Madonna Maria in Neapel wirklich von solcher Sehnsucht erfüllt? Wir können es nicht gut glauben; Boccaccio hatte ihre Gnade verloren, und schwerlich hat er sie je wiedergewonnen. Aber in seiner Einsamkeit und inmitten der häuslichen Widerwärtigkeiten tröstete er sich mit einer schmeichlerischen Phantasie, kehrte das wahre Verhältniß um, und stellte die Geliebte, die ihn durch einen andern ersetzt hatte, dar in unwandelbarer Treue und in Verzweifelung wegen seiner Entfernung.

Gewiß war die Idee eine fruchtbare; es bot sich die Gelegenheit, die interessantesten inneren Zustände zu malen, alles das, was die Seele eines Weibes am stärksten in Bewegung setzt, und in ihrer eigenen unmittelbaren Aeußerung. Aber Boccaccio zeigt sich dieser Aufgabe nicht gewachsen, vielleicht eben deshalb, weil er, der feine Beobachter der Realität, es hier mit einer bloßen Fiction zu thun hatte, und fühlte, wie die Wahrheit ihr widersprach. Die endlosen Lamentationen Fiammetta's sind nicht die warme und aufrichtige Sprache der Empfindung, sondern machen den Eindruck wohl ausgearbeiteter, mit allgemeinen Sentenzen und historischen Beispielen geschmückter Reden. Diese Fiammetta ist gelehrt; sie kennt vortrefflich die classischen Autoren, und keine Begebenheit tritt ein, kein Gefühl regt sich in ihrem Innern, daß ihr nicht eine Fluth von analogen Fällen in den Sinn kommt, von denen sie irgendwo gelesen hat. Als sie zu wissen glaubt, daß Panfilo eine andere liebt, und so an seiner Rückkehr verzweifelt, bemerkt sie, daß sie sich ganz genau in der Lage der berühmten Dido befindet, und so will sie natürlich ebenfalls sogleich sterben. Aber auch das ist nicht so ein=

fach. Sie macht sich daran, zwischen den verschiedenen Arten des Selbstmordes die anständigste zu wählen, denkt an die der Dido selbst, der Biblis und Amata, an Sokrates und Sophonisba, an Hannibal, an Portia und andere, und beschließt zuletzt, sich, wie Perdix, vom Dache ihres Palastes hinabzustürzen.

Das Anziehendste in der Fiammetta bleiben die Stellen, an welchen der Verfasser Scenen des wirklichen Lebens schildert, die Sitten der Zeit und Gesellschaft, jene glänzenden Feste, jene Fahrten auf der See und zwischen den Felsen der Mergellina und des Posilipo, jene Tänze am Strande, Baja mit seinen Bädern und eleganten Vergnügungen, mit der verführerischen Weichheit seines Klima's, dem lachenden Himmel, der sich über die Reste der römischen Villen und Tempel wölbt. Es waren Boccaccio so theure Orte; Neapel gefiel ihm, es behagte ihm das dortige heitere und sinnliche Leben, und der Aufenthalt in dieser großen und fröhlichen Stadt, welche damals schon viel verdorbener war als die übrigen Italiens, der Anblick des sittenlosen Hofes, dem auch seine Maria angehörte, konnte nicht ohne Einfluß auf seine geistige Richtung bleiben. In allen seinen italienischen Werken ist, wie Casetti bemerkte[1]), etwas von jener weichen, wollüstigen Atmosphäre, von jener Sinnlichkeit des neapolitanischen Lebens. In einer Novelle des Decameron, der von Andreuccio von Perugia (II, 5), hat er neapolitanische Typen mit solcher Wahrheit gezeichnet, daß man noch heut die Originale dazu im Leben wiederfinden kann.

Der Wunsch, von Florenz nach Neapel zurückzukehren, scheint Boccaccio nicht so bald in Erfüllung gegangen zu sein. Wir wissen von einem Aufenthalte in Ravenna bei Ostasio da Polenta, also spätestens 1346, und ein Brief an Zanobi da Strada zeigt ihn uns zu Anfang 1348 in Forlì, bei Francesco Ordelaffi und im Begriffe, mit diesem Fürsten nach Süditalien zu ziehen, zu König Ludwig von Ungarn, der gekommen war, Rache für den ermordeten Bruder Andreas zu nehmen. Die gleichzeitig geschriebene 3. lateinische Ecloge Boccaccio's spendet der Unternehmung König Ludwig's den verdienten Beifall und redet mit Abscheu von den Missethaten des

---

[1]) Nuova Antologia, XXVIII, 557.

neapolitanischen Hofes; dagegen die 4. und 5. betrauern die Flucht Ludwig's von Tarent, des neuen Gatten der Königin Johanna, und die 6. verherrlicht jubelnd die Rückkehr des sündigen Herrscherpaares, nach dem Abzuge des Ungarnkönigs (Ende August 1348). Ging er wirklich mit dem Ordelaffi nach Unteritalien, wie er vorhatte, und befand er sich in Neapel, als er die 6. Ecloge schrieb? Es steht nicht fest; aber das letztere würde uns wenigstens den plötzlichen, unschönen Wechsel in seinen Urtheilen erklären. Jedenfalls war er, wie er uns im Dantecommentar sagt (lez. 24), während der Pest des Jahres 1348 von Florenz abwesend, und, wenn er sie so genau in der Introduzione zum Decameron beschreiben konnte, so war es, weil er deren Phänomene anderswo beobachtet hatte, wo sie gleichfalls herrschte, also vielleicht in Neapel. Das Decameron wurde gewiß bald nach dem Pestjahre begonnen; es wird uns erst an anderer Stelle eingehend beschäftigen. Schon später, 1354 oder 1355, fällt ein anderes sehr interessantes Buch, betitelt Il Corbaccio oder Il Labirinto d'amore, welches uns den Verfasser gegenüber den Jugendschriften bereits auf einem veränderten Standpunkte zeigt.

Boccaccio nahm in hohem Grade an der Vorliebe für die Form der Vision Theil, welche man allgemein bei den Zeitgenossen findet; es giebt kein Buch von ihm, in welchem nicht prophetische Träume, allegorische Visionen vorkämen; allein diese sind zuweilen bei ihm gewissermassen die Parodie der Gattung geworden, wie man schon an der Amorosa Visione sieht. Von allen die seltsamste ist jedoch der Corbaccio. Als der Verfasser sich in Florenz befand, und, obgleich schon über vierzig, noch den leichten Liebschaften nachging, stieß ihm einmal etwas Unangenehmes zu. Er hatte begonnen, einer Wittwe den Hof zu machen; aber diese, während sie sich stellte, als ob sie seine Werbungen günstig aufnehme, machte sich über ihn lustig und zeigte seine Briefe ihrem Liebhaber, der davon mit anderen sprach, und die Frau sprach davon mit anderen Frauen, so daß, wie es scheint, ein großes Geschwätze daraus entstand. Auf dieses mag wohl der Titel Corbaccio (garstiger Rabe) deuten. Messer Giovanni gerieth in Wuth; er will sich rächen, will jener Coquette zeigen, mit wem sie zu thun hat, und schreibt das fürchter-

lichste Pamphlet. Dasselbe hat ganz die Anlage der alten Traktate, allegorische Vision mit moralischem Zwecke, der Befreiung seiner Seele aus dem Zustande des Elends. Zu Anfang erzählt er, wie er ob der Grausamkeit jener Frau im Begriffe war sich zu tödten, aber sich dann eines besseren besann; er schlief ein und hatte einen Traum.

Es schien ihm, als wäre er einem lieblichen Wege gefolgt und auf diesem an einen wilden, bergigen und von allen Seiten geschlossenen Orte gelangt, so daß er nicht weiß, wie er hinauskommen soll. Man sieht, es ist der dantische Wald, und hier hat er eine Erscheinung, welche ihm ihre Lehren geben und ihn so aus dem Liebeslabyrinth herausführen wird. Für Dante war der Wald das irdische Leben mit seinem Elende, aus welchem ihn die Liebe Beatrice's rettet; für Boccaccio ist der Wald die Liebe, aus welcher ihn der gesunde Menschenverstand befreit; die Liebe war eben hier gerade das Gegentheil von dem, was sie für Dante gewesen. Besonders merkwürdig aber ist jene Erscheinung, jener Virgil Boccaccio's; es ist niemand anders als der verstorbene Mann der coquetten Wittwe. Dieser Gatte befindet sich jetzt in den Qualen des Fegefeuers, theils wegen seines Geizes, theils wegen der ungehörigen Geduld, die er mit den abscheulichen Sitten seines Weibes gehabt hat; nunmehr, da er gestorben, ist er nicht mehr eifersüchtig, empfindet vielmehr das tiefste Mitleid mit allen denen, welche sich mit ihr einlassen, die einst sein Kreuz gewesen ist. Auf die Bitten der heil. Jungfrau, der Messer Giovanni besondere Frömmigkeit widmete, hat Gott ihn zur Rettung des Dichters hergesendet, und dieser wunderliche Geist glaubt sein Amt nicht besser verrichten zu können, als indem er von den Weibern im Allgemeinen und von seiner Frau insbesondere alles mögliche Ueble redet, um in seinem Zuhörer Widerwillen gegen sie zu erregen.

Diese Idee, sich gerade den Gatten der Frau, an der er sich rächen wollte, kommen zu lassen, um von ihm eine moralische Predigt zu empfangen, bringt eine Situation von der größten Komik hervor. Der Gatte, besser als irgend jemand, muß alle ihre Fehler kennen, selbst die verborgensten, und in der That erzählt er ihm die garstigsten Dinge. Da finden wir alle weiblichen Verschlagen-

heiten, Intriguen, Unsittlichkeiten vereinigt, welche sich durch die Novellen des Decameron zerstreuen. Mancherlei Züge hat zu dieser Schilderung die 6. Satire Juvenals hergeliehen. Aus der Form des Traktates heraus entwickeln sich da oft sehr wirkungsvolle Sittenbilder, die in der frischen Sprache des gewöhnlichen Lebens dargestellt sind. So, wenn die Frau beschrieben wird, die mit tausend künstlichen Mitteln sich vor dem Spiegel schön macht, oder die Schwätzerin, die alles weiß, von den Sternen am Firmamente bis zum neuen Gürtel ihrer Nachbarin, und davon mit der Magd und der Wäscherin und der Bäckerin klatscht, oder die Frau in der Kirche, welche sich stellt, als ob sie den Rosenkranz bete, und indessen nach den Männern schielt und mit den Nachbarinnen flüstert. Hierauf, als die Mahnungen zu Ende sind und Boccaccio sich ganz reuig und zerknirscht zeigt, führt ihn der Gatte aus dem Labyrinth hinaus auf einen Berg, von welchem herabblickend, er die ganze Tiefe und Furchtbarkeit der Hölle erkennen kann, aus der er gerettet worden.

So würde der Corbaccio ein Wunder satirischer Kraft sein, wenn nur nicht das Meiste darin zu roh und carikirt wäre. Es ist ein Product des persönlichen Grolles, und man merkt zu sehr das Gift der verletzten Eigenliebe heraus. Mit dieser Frau hatte er doch schön gethan, und sie aufgegeben, weil sie nichts von ihm wissen wollte, und wenn er sich nun mit der heiligen Philosophie tröstet, sich in den Schoß der keuschen castalischen Jungfrauen flüchtet, so macht er uns ein wenig den Eindruck des Fuchses, dem die Trauben zu sauer waren.

In der Vorrede zum Decameron sagte Boccaccio, die Gluth seiner Jugendliebe gehöre der Vergangenheit an, und es sei ihm von ihr nur eine gedämpfte angenehme Empfindung geblieben; im Corbaccio erklärt er gar offen den Gefühlen den Krieg, die bisher sein Dasein und seine Schriften erfüllt hatten. Es beginnt für ihn eine zweite ernstere Periode des Lebens. Sein Vater war 1348 oder 1349 gestorben, und Giovanni Vormund des jüngeren Bruders Jacopo geworden. Bald darauf nahm die persönliche Beziehung zu Petrarca ihren Anfang, die nicht wenig zu einer Veränderung in seiner Denkweise beitrug.

Durch das Studium seiner Werke kannte Boccaccio schon lange den Mann, welchen das Zeitalter als seinen größten verehrte, so daß er bei dessen Tode 1374 an Francesco da Brossano schreiben konnte, er habe ihm 40 Jahre angehört. Seiner ehrfurchtsvollen Bewunderung gab er Ausdruck, indem er (1348 oder 1349) eine kurze lateinische Biographie Petrarca's verfaßte, welche freilich an Unrichtigkeiten reich ist. 1350 sahen sie sich zum ersten Male, als Petrarca auf der Reise zum Jubiläum durch Florenz kam. Im April des folgenden Jahres ging Boccaccio als Gesandter der Commune zu dem damals in Padua weilenden Petrarca, um ihn für die neugegründete florentinische Universität zu gewinnen. Sie verlebten einige herrliche Tage mit einander; während Petrarca mit theologischen Studien beschäftigt war, schrieb Boccaccio sich begierig dieses und jenes aus dessen Werken ab; gegen Abend stiegen sie dann in das im Frühlingsschmuck prangende Gärtchen hinunter und erholten sich in mannichfachen Gesprächen. 8 Jahre später, im Frühling 1359, waren sie wiederum in Mailand mehrere Tage zusammen und knüpften immer fester eine Freundschaft, die bis zum Tode ungetrübt dauerte. An allen Stellen seiner späteren lateinischen Schriften, wo sich ihm die Gelegenheit bot, hat Boccaccio dem Freunde seine tiefe Verehrung bezeugt, und niemals spricht er seinen Namen aus, ohne den Titel praeceptor meus hinzuzufügen.

Petrarca übte auf ihn auch einen moralischen Einfluß: et sic amores meos, etsi non plene, satis tamen vertit in melius, sagte Boccaccio in einem Briefe (Lettere, p. 274), und diese Bemühungen für sein Seelenheil stellte er in der 15. seiner Eclogen dar, in welcher Philostrophos den Typhlos zur Aenderung seines Lebenswandels ermahnt. Was aber mehr als alles diese beiden Männer, deren Charaktere gewiß sehr verschieden waren, mit einander verband, das war der gemeinsame Enthusiasmus für die classischen Studien.

Neben der römischen begann die griechische Literatur eine starke Anziehung auf die Geister auszuüben, ein noch unerforschtes Gebiet, dessen Unbekanntschaft eine ungeheure Lücke in der Erudition ließ, während man dessen Bedeutung nach den Urtheilen der lateinischen Autoren zu schätzen wußte und schon im Voraus für dasselbe die

höchste Bewunderung hegte. Die Kenntniß des Griechischen war ja freilich in Italien nie ganz verloren gegangen, und lateinische Dichter und Historiker des Mittelalters prunkten gerne mit Gräcismen, ähnlich wie Boccaccio selbst in dem einen seiner Jugendbriefe. Aber es fehlte ein regelrechtes Studium der Sprache und Literatur. Auch Petrarca's Bemühungen, in dieselben einzudringen, waren noch vergeblich. Daher rühmte sich Boccaccio in seinem Buche von den Göttergenealogien (XV, 7) mit vollem Rechte, daß er es gewesen, der die griechischen Studien in Toscana habe wieder aufleben lassen. Er hielt (1359) den des Griechischen kundigen Calabresen Leontius Pilatus, als dieser von Venedig nach Avignon gehen wollte, zurück, brachte ihn mit sich nach Florenz, nahm ihn in sein Haus auf und verschaffte ihm die Professur an der Universität, welche derselbe drei Jahre inne hatte, bis er 1363 nach Venedig zu Petrarca ging; von da nach Griechenland gereist, wollte Leontius wieder nach Italien zurückkehren, kam aber auf dem Schiffe, schon nahe der Küste, um, während eines Gewitters vom Blitze getroffen (1366). Boccaccio ließ auf eigene Kosten das erste vollständige Manuscript des Homer und andere griechische Bücher nach Florenz kommen; er nahm auch Privatunterricht bei Leontius, überwachte und beschleunigte die Homerübersetzung in lateinischer Prosa, die dieser auf Petrarca's Veranlassung unternommen hatte. Allerdings brachte es Boccaccio, trotz alledem, wenn schon er weit mehr Griechisch wußte als Petrarca, doch nie zu einer gründlicheren Kenntniß der Sprache; Leonzio's eigenes Wissen war gar zu chaotisch.

Boccaccio erkannte die Wichtigkeit der italienischen Sprache in viel höherem Grade an als die meisten seiner Zeitgenossen von gleicher gelehrter Bildung; dennoch war auch er nicht ganz frei von dem herrschenden Vorurtheil gegen sie. In seinen späteren Jahren schrieb er nur noch lateinisch, abgesehen von der Vita di Dante und dem Commentar, wo schon der Zweck die Verwendung der Muttersprache verlangte, und um seine früheren Schriften scheint er sich wenig mehr gekümmert zu haben, ganz versenkt in die gelehrten Arbeiten. Petrarca kannte ihn fast nur von dieser Seite, als Gelehrten, so daß, als ihm, lange nach dessen Veröffentlichung (1373), das Decameron in die Hände fiel, er es nur flüchtig

durchblätterte; denn, wie er ihm schrieb (Sen. XVII, 3), der bedeutende Umfang des Buches, dessen Abfassung in Vulgärsprache und in Prosa, sowie die eigenen drängenden Beschäftigungen hätten ihm eine eingehende Lectüre nicht räthlich erscheinen lassen. Danach entschuldigte er den Charakter des Buches, als einer Jugendschrift und als für weniger gebildete Leser bestimmt, lobte den Anfang und einige Stellen, welche er pia et gravia nennt, und die ohne Zweifel die langweiligen waren, ja die letzte Novelle, die von der Griselda, die so sehr moralisch ist, übersetzte er in das Lateinische, um ihr damit literarische Würde zu geben.

In der ersten Vorlesung des Dantecommentars wird das Lateinische über das Italienische gestellt, und in der 12. Ecloge sagt sich Boccaccio von der italienischen Dichtung los, als einer Jugendliebhaberei, bezeichnet sie als niedrig und gemein. Aber das war bei ihm doch mehr Theorie und wurde nie Verachtung des volgare. In Wahrheit sind seine eigenen lateinischen Werke weder von so großer Zahl, noch von solcher Beschaffenheit, daß er sich von ihnen eher die Unsterblichkeit hätte versprechen können als von den voraufgegangenen italienischen. Es sind, außer den schon genannten Eclogen und wenigen anderen Versen, vier gelehrte Bücher. Das eine, betitelt De Montibus, Sylvis, Lacubus, Fluminibus, Stagnis seu Paludibus, de nominibus Maris liber, ist der erste Versuch eines geographischen Lexikons für das Alterthum, und natürlich von mancherlei Irrthümern nicht frei. Das Werk De Casibus Virorum Illustrium hat eine moralische Tendenz; der Verfasser will die Schicksale derer erzählen, welche von der Höhe des Glückes in die Tiefe des Elendes hinabgestürzt sind, da solche Beispiele den Menschen am besten die Nichtigkeit der Dinge beweisen. Diese kurzen Erzählungen in 9 Büchern beginnen mit Adam und Eva und gehen bis auf des Verfassers eigene Zeit. Hier ist mit der Moral der Visione Amorosa Ernst gemacht, und noch mehr finden wir diese ascetische Strenge des Urtheils in dem Buche De Claris Mulieribus. Und doch ist in letzterem das Interesse des Novellisten an lockeren Geschichten nicht ganz geschwunden, wie die Erzählung von der Paulina Romana und dem Gotte Anubis zeigt. Boccaccio, der sich immer damit beschäftigt hatte, von den

Frauen zu singen und zu sagen, bald das beste und bald das schlechteste, fand es ungerecht, daß es, nach so vielen, die von den berühmten Männern geschrieben hatten, noch kein Buch über die berühmten Frauen gebe, und diesem Mangel suchte er abzuhelfen. Es ist eine Reihe sehr kurzer Biographien, beginnend wiederum mit Eva, und bis zur Königin Johanna herabsteigend, welche er hier preist, wie in der 6. Ecloge, die strahlende Sonne Italiens, eine Glorie nicht bloß der Frauen, sondern auch der Fürsten nennt.

Boccaccio war wohl sehr belesen; aber seine Gelehrsamkeit war viel wüster, mittelalterlicher als die Petrarca's; er war leichtgläubig, geneigt, jedes Buch als Autorität gelten zu lassen. Auch seine Latinität ist wieder mittelalterlicher, barbarischer, steht näher derjenigen Dante's. Bei seinem Studium des Alterthums ist er vor allem der gelehrte Sammler, während bei Petrarca die moralische Betrachtung, die Erschließung der antiken Weisheit die Hauptsache bleibt. Aber in seiner Zeit waren die Arbeiten Boccaccio's von Wichtigkeit. Für den Fortgang der Studien that die Zusammenstellung von Notizen, die Schaffung von Handbüchern noth, und diejenigen Boccaccio's wurden von den folgenden Generationen viel benutzt und durch Uebersetzungen in die Vulgärsprache allgemein zugänglich gemacht.

Solcher Art war auch das vierte lateinische Werk, das De Genealogiis Deorum Gentilium, eine Compilation von umfassender Anlage, in welcher er, auf Anregung König Hugo's IV. von Cypern und Jerusalem, seine mythologische Gelehrsamkeit, nachdem er sie in so reichem Maße in den italienischen Schriften ausgestreut hatte, zusammenfaßte, um hier den Gegenstand erschöpfend zu behandeln. König Hugo, an den sich das Werk bis zum Schlusse persönlich richtet, starb den 10. October 1359; es muß also vor diesem Tage beendet worden sein; aber manche Stücke sind nachträglich eingeschoben, wie z. B. das 6. Capitel des 15. Buches, welches nicht vor 1366 geschrieben ist.

Boccaccio bekennt sich in seinem Buche zu der Ansicht, daß auch die Alten zuerst nur an einen einzigen Gott geglaubt hätten, und daß dann die Menge der Götter von den Philosophen und Dichtern geschaffen worden sei. Von diesen classischen Gottheiten erzählt er

nun die Abstammung und die mannichfaltigen Fabeln, welche er allegorisch deutet; er weist einen dreifachen Sinn nach, einen natürlichen, historischen und moralischen, wie ihn schon das spätere Alterthum, namentlich die Stoiker in den Mythen gesucht hatten. Jene Dichter, sagt Boccaccio, thaten nichts anderes als die Werke Gottes, der Natur oder der Menschen unter dem Schleier der Fabeln darzustellen. Und hier reproducirt er die Lehre Dante's von den vier verschiedenen Bedeutungen der Poesie. Für ihn, wie für Dante oder Mussato, sind die Mythen der classischen Dichter eben nur solche Allegorien, und andererseits ist das Wesen jeder Poesie dieses, die Wahrheit darzustellen, nicht nackt, sondern verhüllt unter einer Fiction, verborgen unter einer schönen Lüge; die Dichtung ist eine schöne Verkleidung der Wahrheit. Aber, wo es sich um poetische Fictionen handelt, denkt Boccaccio alsbald an die mythologischen Fabeln; also diese sind es, mit denen man alles bekleiden muß, um es poetisch zu machen, und das ist der Grund, weshalb er die classischen Götter, die er falsch und lügenhaft nennt, dennoch niemals entbehren kann, und sie als Beweger der Handlung verwendet, nicht allein, wo er antike Stoffe behandelt, sondern auch bei Erzählung gleichzeitiger und persönlicher Begebnisse, wie in der Fiammetta, oder bei der spezifisch christlicher, wie im Filocolo. Das Ideal für diese poetische Theorie sind eben solche Monstruositäten, wie sie im Ameto oder der 11. Ecloge zum Vorschein kommen, d. h. die Dogmen der Kirche, ausgedrückt vermittelst classisch heidnischer Begriffe. Nach der damals allgemeinen Anschauung sieht Boccaccio die wahre Poesie nur bei den Alten, oder bei denen, welche die alten Dichter nachahmten, unter die er natürlich auch Dante rechnet, und, indem er in seinen Vorbildern die Aeußerlichkeiten für das Wesentliche nimmt, gelangt er dahin, die Mythologie mit der Poesie zu identifiziren, begreift keine Poesie mehr ohne die Fabeln der Alten.

Bei Petrarca blieb der Classicismus noch mehr auf die lateinischen Schriften eingeschränkt; mit Boccaccio erringt er die Herrschaft auch in der Vulgärpoesie, und er macht bei ihm oft einen grotesken Eindruck, weil die antiken Elemente herübergenommen sind, ohne im Geiste des Verfassers umgeformt zu sein, und sich

schroff und ohne Vermittelung neben die modernen Elemente stellen. Es ist so zu sagen ein unverdauter Classicismus; Petrarca verfuhr mit weit mehr Maß und Feinheit in der Aneignung.

Boccaccio's Stellung in seiner Vaterstadt Florenz war eine angesehene, wie die ihm zu Theil gewordenen Ehren beweisen, obgleich er kein öffentliches Amt auf die Dauer bekleidete. In jener Zeit wurden Männer von literarischen Verdiensten oft zu Gesandtschaften verwendet, weil bei diesen schon die wohlgesetzte Rede eine Rolle spielte. Auch Boccaccio erhielt dergleichen Aufträge; dreimal allein im Jahre 1351. Im Frühling sandte man ihn, wie wir sahen, zu Petrarca nach Padua, im Hochsommer nach der Romagna und Oberitalien, und Ende des Jahres ging er zum Markgrafen Ludwig von Brandenburg, d. i. Ludwig dem Aelteren, nach Tyrol, um von ihm Unterstützung gegen die Visconti zu erlangen. Im April 1354 wurde er nach Avignon zu Papst Innocenz VI. geschickt, um von demselben Aufklärung darüber zu erbitten, wie er über den bevorstehenden Zug Karl's IV. denke, und wie sich demgemäß die dem heil. Stuhle ergebene Republik zu benehmen haben werde. 11 Jahre später, 1365 war er von neuem in Avignon, um den gegen Florenz aufgebrachten Urban V. zu versöhnen, und 1367 kam er nochmals an den päpstlichen Hof, wahrscheinlich um Urban bei seiner Ankunft in Rom zu begrüßen.

Zwischen diese offiziellen Reisen fallen andere, in privaten Interessen unternommene. Im Sommer 1353 ging er wieder nach Ravenna, auf eine Einladung des Herrn der Stadt, Bernardino da Polenta; 1359 besuchte er Petrarca in Mailand und scheint damals auch in Venedig gewesen zu sein. Im November 1362 begab er sich mit seinem Bruder Jacopo nach Neapel, in der Absicht, dort dauernden Aufenthalt zu nehmen; denn Niccolò Acciaiuoli, ein Florentiner, der, als Kaufmann vor langen Jahren nach Neapel gekommen, es am Hofe zu den höchsten Ehren gebracht hatte und Großseneschall der Königin geworden war, machte ihm lockende Versprechungen eines sorgenfreien Lebens, in dem er sich ganz seinen Studien würde hingeben können. Das Buch von den berühmten Frauen mit der Widmung an Niccolò's Schwester Andrea, und den Schmeicheleien für die Königin mochte vorangehen, um ihn

in der Gunst des Hofes zu befestigen. Aber kaum angekommen, sah sich der Dichter auf's bitterste enttäuscht; man kümmerte sich kaum um ihn, und statt der erwarteten Bequemlichkeiten fand er sich in elenderer Lage als daheim, so daß er das Haus Acciaiuoli's verließ und Zuflucht bei einem anderen im Dienste der Königin stehenden Florentiner, Mainardo Cavalcanti suchte. Dann, auf neue Versprechungen, zog er abermals zum Großseneschall nach Tripergoli bei Baja; aber noch übler betrogen, wandte er bald der ihm einst so theuren Stadt den Rücken und reiste (Frühling 1363) zu Petrarca nach Venedig. Von hier schrieb er an Francesco Nelli, Petrarca's Simonides, der in Acciaiuoli's Diensten stand, einen wüthenden Brief, in welchem er eine nach der anderen die ihm angethanen Unwürdigkeiten aufzählt.

Was Boccaccio zur Annahme von Acciaiuoli's Einladung bewogen hatte, waren seine schlechten Vermögensverhältnisse; er besaß ein kleines ererbtes Gut in Certaldo, dem Flecken, aus dem seine Familie stammte; aber die Einkünfte reichten nur kärglich zum Unterhalte aus. Petrarca, der von der Armuth seines Freundes wußte, lud ihn (Sen. I, 5) zu sich ein; er sollte mit ihm unter demselben Dache wohnen, alles mit ihm theilen, was ihm zugehöre. Aber Boccaccio wollte sich, nach den üblen Erfahrungen, keiner neuen Enttäuschung aussetzen; man müsse, sagte er in der 16. Ecloge, die Götter nicht versuchen; denn geschähe es ihm mit seinem Silvanus (Petrarca) so wie mit Midas (Acciaiuoli), so würde er das nicht zu ertragen vermögen. Auf kurze Zeit jedoch besuchte er den Freund noch mehrmals. 1367 kam er nach Venedig, als jener gerade nach Pavia abgereist war, wurde aber von seiner Tochter und deren Gatten Francesco da Brossano auf's herzlichste aufgenommen. 1368 waren die beiden Dichter zusammen in Padua. Im Herbst 1370 ging Boccaccio nach Neapel und verweilte hier bis zum Frühling 1371. Seine Freunde, wie Ugo da S. Severino, bemühten sich wieder, ihm eine sorgenfreie Existenz zu verschaffen; der König Jacob von Maiorca, der dritte Gemahl der Königin Johanna, bot ihm seine Protection an; zugleich erneuerte Petrarca die Bitte, zu ihm zu kommen und mit ihm zu wohnen, und Niccolò Orsini machte ihm gleiche Anerbietungen; aber er zog

nun die Unabhängigkeit vor, mochte sie ihm auch Entbehrungen auferlegen.

Zwei Jahre später erhielt er von Seiten der Stadt Florenz den Auftrag, Dante's Comödie in öffentlichen Vorlesungen zu erklären. Die Errichtung dieses ersten Lehrstuhls für die Commentirung Dante's war Boccaccio's eigenes Verdienst, das Resultat seiner langjährigen Bemühungen, dem, welchen er seinen Meister nannte, den gebührenden Ruhm zu verschaffen. Zu dieser hohen Bewunderung für Dante hatte er gesucht auch Petrarca zu bekehren, der sich bis dahin um seinen Vorgänger nicht bekümmert, niemals von ihm gesprochen hatte. In der That war es für Petrarca, bei seiner geringen Schätzung der Vulgärsprache, bei seinem Geschmacke für das Elegante und Zarte, nicht leicht, die Vorzüge dieser energischen und leidenschaftlichen Poesie zu begreifen. 1359, nach dem Besuche in Mailand, sandte ihm Boccaccio eine Abschrift der Comödie und begleitete dieselbe mit einem lateinischen Lobgedichte, in welchem er Petrarca seine Nichtachtung für einen solchen Genius freundschaftlich vorwarf, und ihn bat, denselben besser kennen lernen und sich mit ihm in der Liebe für ihn vereinigen zu wollen.

Dieses offene Herz, welches Boccaccio für die Größe Anderer besaß, macht ihn uns besonders liebenswürdig. Ja, zuweilen, wenn er sich mit ihnen verglich, fühlte er sich selber gar zu klein; er verzweifelte, in der Literatur eine Stelle neben jenen einnehmen zu können, und nach einer Lectüre der Lieder Petrarca's verbrannte er viele der seinigen und nahm sich vor, keine anderen mehr zu dichten, eine Handlung und ein Vorsatz, wegen deren der Freund ihn liebevoll tadelte (Sen. V, 2). Sein Enthusiasmus für Dante inspirirte ihn zu einem schönen Sonette von so hohem Styl, wie man es kaum von ihm erwarten sollte: Dante Alighieri son, Minerva oscura. Und in breiteren Zügen versuchte er das Bild Dante's zu entwerfen in seiner Biographie in italienischer Prosa, der Vita di Dante.

Freilich, ob hier der Charakter des Dichters besser getroffen ist als in den wenigen Versen des Sonetts, kann man mit Grund bezweifeln. Nach einigen Seiten voll allgemeiner Sentenzen über die den großen Bürgern geschuldete Dankbarkeit, beginnt der Autor

geduldig von der Gründung der Stadt Florenz, ihrer Zerstörung durch Attila und ihrer Wiedererbauung durch Karl d. Gr., um uns zu sagen, daß an der letzteren ein gewisser Eliseo de' Frangipani aus Rom theilnahm, der ein Vorfahr Dante's gewesen. Es folgt der unvermeidliche allegorische Traum, welcher der Mutter die Geburt des großen Sohnes vorher verkündet, und darauf, nachdem er gesagt hat, daß man diesen Dante nannte, schickt er ein halbes Dutzend Ausrufungen hinterher, um uns die Bedeutung des Mannes begreiflich zu machen. Er handelt kurz von den Studien und der Liebe zu Beatrice, um weitläufig über die Liebe und ihre Leiden im allgemeinen zu philosophiren. Endlich gelangt er zur Verheirathung mit der Gemma Donati, und hier erwärmt sich der Verfasser; denn seit Decameron und Corbaccio ist es eines seiner Lieblingscapitel, über welches er ausführlich seine Meinung sagen muß. Er schildert uns die Ehe ungefähr wie die Hölle, stellt uns auf's lebendigste alle Widerwärtigkeiten und Verdrießlichkeiten vor Augen, welche sie mit sich bringen soll, und entlehnt zu diesem Zwecke vieles aus Hieronymus' Uebersetzung einer Stelle von Theophrast's Schrift über die Ehe. Zwar weiß man gerade von Dante nicht, wie er mit seiner Frau lebte; aber soviel ist doch gewiß, daß er nach seiner Verbannung sie nicht wiedersah, also muß er sich gefreut haben, sie los zu sein. Die Ansicht des Verfassers ist, daß die Philosophen es so machen müssen wie er, der sein Leben lang Junggesell blieb: „Die Jünger der Philosophie mögen das Heirathen den reichen Narren, den vornehmen Herren und den Arbeitern überlassen, und sie sollen sich mit der Philosophie ergötzen, die eine weit bessere Gattin ist als irgend eine andere." Und er glaubt nun, daß es eben die Sorge für die Familie war, welche Dante von den Studien abzog und zu den öffentlichen Angelegenheiten trieb, zu den eitelen Ehren, wie er sagt, und welche so die Ursache alles seines Unglücks wurde. Als er dann sah, daß die Republik in so üblem Zustande sei, und er sich vergeblich bemüht hatte, die hadernden Partheien zu versöhnen, wollte er „das Urtheil Gottes fürchtend" zuerst sich in das Privatleben zurückziehen; aber darauf verführte ihn „die Süßigkeit des Ruhmes, die eitele Volksgunst." „O thörichte Begierde nach weltlichem Glanze," ruft er aus, „wie

viel größer sind deine Kräfte, als der glauben kann, welcher sie nicht erprobte! Er, der gereifte Mann, der im heiligen Schoße der Philosophie auferzogen, genährt und geschult worden, dem der Sturz der antiken Könige, die Verheerung der Reiche, Provinzen und Städte und das wüthende Ungestüm des Schicksals vor Augen standen, der nichts anderes suchte als die hohen Dinge, er wußte und vermochte sich nicht vor der Süßigkeit jener zu wahren!" Es ist sonderbar zu sehen, wie der Verfasser des Decameron dem der Comödie Moral predigt! Und dann fährt er tadelnd fort: „Dante also entschloß sich, den hinfälligen Ehren und dem eitelen Pompe der öffentlichen Aemter nachzustreben." So mußte er schließlich mit der wandelbaren Volksgunst alles verlieren und ward in die Verbannung geschickt. Und es folgt ein anderes Stück Rhetorik über die Undankbarkeit des Volkes. Damit ist Boccaccio's Hauptinteresse an den Thatsachen erschöpft, und er gelangt schleunigst an das Ende der Erzählung. Es bleibt jedoch noch der größere Theil der Schrift, welcher, nach ausgedehnten Vorwürfen gegen die Florentiner, zuerst vom Wesen der Dichtkunst und dann in der Kürze von Dante's verschiedenen Werken handelt. In einem Capitel, betitelt: „Aussehen, Sitten und Gewohnheiten Dante's," findet sich noch der charakteristische Satz, daß Dante, der „sehr begierig nach Ehre und Pomp" gewesen, wohl Dichter geworden sei, „indem er gehofft habe, vermittelst der Poesie zu der ungewohnten und pomphaften Krönung mit dem Lorbeer zu gelangen."

Für das Leben Dante's standen Boccaccio, wie für dasjenige Petrarca's, nur spärliche Notizen zu Gebote, und wo Lücken waren, füllte er sie mit Rhetorik und Vermuthungen aus. Er machte daraus eine Novelle, die sich zum Theil auf seine eigenen Combinationen gründet, und welche auch ihre Moralität hat, nämlich diese, daß die Ehe und die Beschäftigung mit den politischen Dingen für einen Literaten nicht passen. Nirgend hat er etwa absichtlich gefälscht, und in den wenigen positiven Daten ist er meist glaubwürdig; auch wo er fabelt, schöpfte er aus der Tradition. Er meinte Dante hier ebenso wahrhaft zu schildern, wie er ihn in der Amorosa Visione und dem Ameto wahrhaft nachzuahmen meinte. Aber jene stolze und leidenschaftliche Seele wurde von ihrem Be-

wunderer nicht mehr verstanden. Das politische Leben in Florenz besaß nicht mehr jene Kraft; die Theilnahme des Einzelnen für die gemeinsamen Angelegenheiten hatte sich vermindert; Boccaccio erschien als Begierde nach eitelem Pompe, was Dante als die Pflicht des Bürgers betrachtete. Boccaccio selbst liebte die Ruhe und Bequemlichkeit, die Ungestörtheit für seine Studien, weshalb er eben auch die Ehe haßte. Niccolò Acciaiuoli nannte ihn, als sie noch in freundlichem Verhältniß standen, Johannes tranquillitatum, d. i., wie es anderswo heißt, felicitatum sectator. Daher gefiel ihm später, wie Petrarca, das Landleben, und in dem Trostbriefe an Pino de' Rossi, der wohl 1361 geschrieben ist, rühmt er den Aufenthalt in Certaldo, wo er statt der Intriguen und Schurkereien seiner Mitbürger, die Felder und Hügel und grünen Bäume sehe und die Nachtigallen singen höre.

Boccaccio's Ernennung zum Erklärer der Comödie geschah auf eine Petition vieler florentinischer Bürger an die Signoria, und zwar für ein Jahr mit einem Gehalte von 100 Goldflorins. Am 18. October 1373 begann er in der Kirche S. Stefano seine Vorlesungen, und hielt sie täglich, mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage. Er selbst schrieb sie auch nieder; aber sie reichen nur bis zum 17. Gesange der Hölle; das Manuscript bricht in der 60. Lection mitten im Satze ab. Eine Krankheit (die scabbia) zwang ihn schon gegen Anfang Januar 1374 sein Amt niederzulegen. Dazu, wenn die Besten ihm lebhaften Beifall zollten, regte sich im Publikum auch Feindschaft und Tadel, und in 5 Sonetten, welche er damals schrieb, spricht er seine Reue über das ganze Unternehmen aus, zu dem ihn die Freunde, die Armuth und eitle Hoffnung gedrängt hätten, klagt Dante's Gegner an und auch sich selber, daß er die heilige Weisheit dem Pöbel preisgegeben habe, und meint, als Strafe für dieses Vergehen der Profanirung habe ihn seine Krankheit heimgesucht.

Boccaccio's Dante-Commentar ist der beste des 14. Jahrhunderts, und sehr zu bedauern, daß er ihn nicht weiter geführt hat. Für unseren Geschmack hat allerdings diese breite Manier der Erklärung, welche sich auch auf das Selbstverständlichste erstreckt, diese Pedanterei der Eintheilungen, welche der Dichtung den Geist

austreibt, ehe sie sie erläutert, diese Anhäufung von Dingen, welche oft von der Hauptsache ableiten, wenig Anziehendes. Aber diese Weise der Commentirung war damals die allgemein übliche, und Dante selbst hätte sein Gedicht, wenn schon mit mehr Tiefe, doch mit gleicher Methode erklärt, wie der Brief an Can Grande und die Commentare zu seinen Canzonen im Convivio beweisen. An das Verfahren des letzteren Buches hält sich Boccaccio auch durchaus, wenn er immer den buchstäblichen Sinn jedes Gesanges zuerst vollständig und dann gesondert die Allegorie deutet. Ferner muß man bedenken, daß ein damaliger öffentlicher Erklärer bei einem großen Theile seines Publikums auch elementare Kenntnisse nicht voraussetzen durfte. Aber sehr viele von Boccaccio's Bemerkungen sind noch von großem Werthe, besonders wo sie reale Verhältnisse der Zeit betreffen, und an manchen Stellen zeigt sich auch der treffliche Erzähler, wo er aus der Tradition gewisse kleine Geschichten aufnimmt und lebendig vorträgt, wie seine Novellen, so z. B. die von Guelfo und Ghibellino (lez. 40), die vom Tode Pier della Vigna's (lez. 49), die von Brunetto Latini's Verurtheilung wegen angeblicher Fälschung (lez. 56).

Für die Poesie bei Dante zeigt sich in diesem Commentare, wie in allen der Zeit, wenig Verständniß; der moralische Werth wird als der höhere und wahre ganz in den Vordergrund gerückt. Und wie oft glaubt der Erklärer seinen Autor bezüglich des Dogma's zurechtweisen zu müssen, wo in jenem der Dichter über den Theologen siegte! Wenn Dante sagt: Amore a nullo amato amar perdona, so findet Boccaccio, das sei richtig nur von der tugendhaften Liebe; wenn Dante so schön den beiden Liebenden, Francesca und Paolo, in der Qual den Trost des Zusammenseins giebt, so meint Boccaccio, er ahme hier nur Virgil nach; die katholische Lehre aber schließe einen solchen Trost in der Höllenpein aus (lez. 21). Wie müht er sich (lez. 50), Dante zu rechtfertigen, weil er Pier della Vigna sagen ließ, daß die Selbstmörder am jüngsten Tage ihren Leib nicht wiedererhalten! Der Commentar ist verfaßt in dem Geiste einer peinlichen und timiden Orthodoxie, wie sie Boccaccio trotz seiner Spötterei immer eigen war, und zumal in seinem Alter.

Hatten Boccaccio und seine Zeitgenossen wirklich keine Empfin=

dung für das wahrhaft Poetische in der Comödie? Es wäre undenkbar; aber diese Empfindung blieb bei ihnen mehr instinktiv; man vermochte sich nicht von ihr Rechenschaft zu geben, und das ästhetische Bewußtsein, die Theorie war anders. In Boccaccio's Auseinandersetzungen über das Wesen der Dichtkunst bei Gelegenheit von Dante's Werken kehren dieselben Ideen wieder, denen wir schon im Buche der Göttergenealogien begegneten. In der Vita di Dante wird ein Vergleich zwischen der Poesie und der Theologie angestellt, und das Resultat ist, daß sie fast ganz dasselbe seien, und die Theologie nur eine Poesie Gottes, und im Commentar heißt es (lez. 5): „Es war also unser Dichter, wie die anderen Dichter es sind, Verberger eines so kostbaren Kleinodes, wie es die katholische Wahrheit ist, unter der vulgären Hülle seines Gedichtes“. Wenn Boccaccio so sprach, so begriff er sich selbst bescheiden nicht mit unter die Dichter, oder er mußte von den poetischen Werken die ausschließen, welche seine vollkommensten sind, den Filostrato und das Decameron. Die religiöse und moralische Poesie war natürlich didaktisch; aber die Poesie Boccaccio's war weder religiös noch moralisch. Für Dante war die Dichtung ein Apostolat, und die Theorie vom wissenschaftlichen und religiösen Gehalte derselben gründete sich auf eine tiefe Ueberzeugung. Bei den Späteren blieb die Definition vom Wesen der Poesie und ihrem Zwecke dieselbe; wir fanden sie bei Mussato, wir finden sie bei Petrarca an vielen Stellen seiner Werke, und aus dem Briefe von ihm an seinen Bruder Gherardo (Fam. X, 4) hat Boccaccio sogar einen Theil seiner Ausführungen wörtlich entnommen. Allein schon bei Petrarca bleibt die Ansicht vom allegorischen Sinne der Dichtung fast ohne Einfluß auf seine eigenen Werke; bei Boccaccio fängt sie an, eine bloße Entschuldigung zu werden, jene Entschuldigung, die oft in alten und neuen Zeiten angewendet worden, wenn man die Dichtkunst als Beschäftigung mit eitelen Dingen angriff, und man antwortete, daß drinnen verborgen die Moral und Philosophie stecke. So hat Boccaccio selbst die Poesie gegen ihre Verächter in den Göttergenealogien (l. XIV) und im Dante-Commentar (lez. 3) vertheidigt. Aber, als er seine italienischen Werke schrieb, dachte er ziemlich wenig an jenen hohen Zweck der Dichtung; er wollte

nicht belehren oder that es nur zum Schein; seine Absicht war, zu unterhalten, die elegante Gesellschaft zu ergötzen, besonders die Frauen, und in seinem bedeutendsten Werke, dem Decameron, hat er diese Absicht klar ausgesprochen.

Der Verfasser erinnert sich, wie er in der Vorrede sagt, der Zeiten, in welchen er die Gluthen der Liebe fühlte, und wie er damals oft eine Erquickung in den heiteren Gesprächen Anderer fand; so will er nun, da in ihm die Heftigkeit der Leidenschaft geschwunden ist, Anderen jene Hülfe gewähren, und namentlich den Frauen, welche nicht, wie die Männer, die Mittel haben sich von ihren Liebesschmerzen zu zerstreuen, sondern einsam und melancholisch in ihre Kammer eingeschlossen sind. Um sie zu unterhalten, schreibt er seine hundert Novellen, welche von einer ehrbaren Gesellschaft in der Zeit der kurzvergangenen Pest erzählt worden sind. Er schreibt daher „nicht allein im florentinischen volgare und in Prosa, sondern auch in möglichst bescheidenem und einfachem Styl". Und er hatte die Geschichten zuerst sogar anonym publicirt. Hier also haben wir keine gelehrten und literarischen Prätensionen; gewiß fehlt auch im Decameron nicht die Rhetorik, aber doch die gesuchte Erudition und der mythologische Apparat. Je mehr sich Boccaccio von diesem Prunke loszumachen wußte, den er in der Theorie für der Dichtung wesentlich hielt, um so Bedeutenderes leistete seine Kunst; so im Filostrato, im Ninfale Fiesolano, im Corbaccio, und am meisten in seinem bunten Novellenbuche.

Das Decameron beginnt, wie man weiß, mit einer Beschreibung der Pest von 1348 in Florenz, einer Beschreibung, welche sehr bewundert worden ist, und vielleicht zu sehr; denn, wenn sie in Wahrheit das Verdienst besitzt, mit Genauigkeit und Eindringlichkeit die materiellen und moralischen Phänomene jener großen öffentlichen Calamität wiederzugeben, so ist dieses eher ein wissenschaftlicher als ein künstlerischer Vorzug. Das Wirksamste ist hier, wie Foscolo bemerkte, der Contrast, ein so düsteres Gemälde als Einleitung zu einem so heiteren Buche; das hatte der Verfasser wohl berechnet, und nur zum Scherze entschuldigt er es bei seinen Leserinnen. Seine ehrbare Gesellschaft besteht aus sieben jungen Mädchen und drei jungen Männern, welche sich eines Tages in der Kirche

Sta. Maria Novella treffen und übereinkommen, zusammen die unglückliche Stadt zu verlassen. Sie begeben sich in ein Landhaus, und hier verbringen sie fröhlich den Tag, indem sie in den Gärten lustwandeln, indem sie singen, tanzen, spielen, essen, trinken und plaudern. Aber in den Stunden, welche zu heiß sind, um sich anders zu beschäftigen, bleiben sie zusammen in der Kühle und vertreiben sich die Zeit damit, daß sie einer nach dem anderen Novellen erzählen, unter dem täglich wechselnden Vorsitz des einen von ihnen als König oder Königin. So sind es jeden Tag zehn Novellen, und in den 10 Tagen, die man zu erzählen fortfährt, deren 100. Der Verfasser betitelte sein Buch das „Zehntagewerk“, Il Decameron, mit einem Namen, den er wieder dem Griechischen entlehnte, indem er wenigstens hierin, wenn auch in allem Uebrigen, den Gelehrten nicht verleugnete.

Die Art kurzer Erzählungen, welche man Novellen nannte, war sehr alt, begann mit der Literatur selber; in Italien waren die Cento Novelle antiche und die Conti di Antichi Cavalieri vorangegangen. Boccaccio hat wahrscheinlich für keine einzige seiner Geschichten den Gegenstand erfunden; wir kennen denselben häufig aus anderen früheren Versionen, obschon seine direkte Quelle kaum jemals mit Bestimmtheit anzugeben ist. Offenbar ist er bei Benutzung des Vorhandenen mit großer Freiheit zu Werke gegangen, hat die Umstände im Einzelnen geändert oder den Geist der ganzen Erzählung modificirt; alles trägt bei ihm einen individuellen Stempel. Oft scheint er auch aus der mündlichen Tradition geschöpft zu haben; den Geschichtchen von Zeitgenossen mögen Scherze und Anekdoten zu Grunde liegen, die unter den Leuten von Munde zu Munde gingen, und die er in der vollkommensten Form ein für alle Mal fixirte. Für die Geschichte Federigo's degli Alberighi nennt er als Gewährsmann einen würdigen alten Freund, Coppo di Borghese Domenichi, der im Kreise von Nachbarn und Bekannten gerne und gut von den Dingen aus früheren Zeiten zu erzählen pflegte (Dec. V, 9). Boccaccio erfand seinen Stoff so wenig wie Dante oder Ariosto, und, wie diese, that er sehr wohl daran, bekannte und populäre Gegenstände zu behandeln. Sein künstlerisches Verdienst wird dadurch nicht geschmälert.

Es war auch keine neue Idee, den Novellen eine solche äußere

Verbindung zu geben, eine Erzählung einzuführen als Rahmen, welcher die ganze Reihe der anderen Erzählungen in sich zusammenfaßte, während die letzteren doch in Wahrheit der hauptsächliche Theil des Werkes sind. Dieses war eine aus dem Orient gekommene Form; sie ist allbekannt aus Tausend und eine Nacht, und wir fanden sie in den Sieben Weisen Meistern; sie bot in bequemster Weise die Möglichkeit, Gegenstände, die an sich in keinem Zusammenhange standen, zu einer Einheit zu verknüpfen. Aber Boccaccio's Rahmenerzählung ist originell und voll von modernem Leben, und die Geschichten gewinnen wirklich an Reiz, wenn wir sie uns in diesem anmuthigen Kreise vorgetragen denken. Schon in seinem ersten Werke, dem Filocolo, zeigte uns Boccaccio die Gesellschaft der Fiammetta in Neapel mit ihren heiteren Gesprächen über die dreizehn Liebesfragen, und im Ameto erzählten die sieben Nymphen ihre Liebschaften, indem jede mit einem Hymnus zum Preise ihrer Gottheit schloß, sowie im Decameron am Ende jeder giornata eine Ballade gesungen wird. Die Situation ist in allen drei Büchern fast dieselbe, und eine Gesellschaft von schönen Frauen und galanten Jünglingen, welche vereinigt in einem köstlichen Garten an nichts anderes denken, als die Zeit fröhlich zu verbringen, und verliebte Blicke wechselnd, sich Liebesgeschichten erzählen, in welchen es manches Rührende giebt ohne zu großen Ernst, und weit mehr zum Lachen, dieses drückte vollkommen jenen eleganten Sensualismus aus, der in seinen jüngeren Jahren des Verfassers Lebensideal war. Wie viele Stunden mag er so verbracht haben mit seiner Maria und anderen Damen und Cavalieren in Neapel, am lachenden Gestade der Mergellina oder in den zauberhaften Gärten des Posilipo! Wie manche der Geschichten des Decameron mögen da zuerst erzählt worden sein! Und zwei derselben liest man ja wirklich schon, in anderer Form, in den Liebesfragen des Filocolo.

Die Erzählungen der Sieben Weisen Meister sollten eine gewisse Wirkung hervorbringen, sie haben ihre Moral für den Zuhörer, sollen ja den alten Kaiser bald in der einen, bald in der anderen Richtung umstimmen. So hatten fast alle mittelalterlichen Novellensammlungen eine praktische Tendenz, und die Spuren davon finden wir auch im Decameron. Die Erzähler pflegen ihren

Geschichten allgemeine Betrachtungen vorauf- oder nachzuschicken, irgend eine Sentenz, zu deren Bekräftigung sie die Novelle selbst wollen dienen lassen. Die 8. des 10. Tages z. B. will zeigen, wie stark die wahre Freundschaft sei, die 5. des 1., wie groß die Macht einer treffenden Antwort, die 7. des 8., wie die Frauen sich hüten müssen, die Männer zum Besten zu haben, vor allem aber einen studirten Mann, der mehr davon versteht als sie. Diese letzte Moral, die mit so vieler Eindringlichkeit auch der Corbaccio lehrte, war am meisten im Geschmacke des Verfassers. Die moralische Absicht ist hier keine ernsthafte mehr; es sind Betrachtungen eines weltlichen Geistes über die Menschen und ihre Sitten, ein kluges, öfters spöttisches Reflectiren über den Inhalt der Erzählungen, welches ihnen in bequemer Weise zur Einleitung dient, und es werden da gewisse Dinge anempfohlen, die sich in in einem Moralcodex seltsam ausnehmen würden.

Die Geschichten des Decameron sind ihrem Inhalte und Charakter nach von der größten Mannichfaltigkeit, und diese reiche Abwechselung vermehrt die Anziehungskraft des Buches. Welche Menge von Begebenheiten zieht an uns vorüber, welche zahllose Reihe von Gestalten, herausgegriffen aus allen Klassen der Gesellschaft, und eine jede in ihrer Eigenthümlichkeit erfaßt, mit den Interessen, Ideen, Gewohnheiten ihrer Sphäre! An 8 von den 10 Tagen wird allerdings von dem Könige oder der Königin im Voraus etwas Gemeinsames bestimmt, um welches sich die Geschichten drehen sollen; aber dieses Thema ist doch immer sehr allgemein und läßt eine große Freiheit der Wahl. Eine solche Mischung heterogener Stoffe war auch den früheren Novellensammlungen eigen, wie besonders dem Novellino. Unter dem Namen Novelle begriff man die verschiedensten Arten von nicht sehr umfangreichen Erzählungen; das Wesentliche war, daß etwas Außerordentliches, Neues, Merkwürdiges berichtet wurde. Viele der Novellen des Novellino sind Anekdoten, geben uns eine witzige Aeußerung (motto), eine kurze, schlagfertige Antwort, durch welche sich Jemand aus Verlegenheit oder Gefahr befreite, eine treffende Sentenz, ein Wort oder eine Handlung, mit welchen das ungehörige Betragen eines Anderen gegeißelt wurde. Dieser Art sind auch im Decameron die ganz

kurzen Erzählungen des 6. Tages, und verschiedene des 1., wie die so berühmt gewordene von Saladin und dem Juden Melchisedech, den jener, um ihn in Verlegenheit zu bringen, fragt, welches der wahre Glaube sei, und der mit der Geschichte von den drei Ringen antwortet (I, 3).

Anderswo handelte es sich darum, an einer Persönlichkeit irgend eine löbliche Eigenschaft in ungewöhnlichem Maße erscheinen zu lassen, auch dieses ein Thema der älteren Novellen. Dieser Art ist die 10. giornata, in der von der Hochherzigkeit des Königs Alfons von Spanien erzählt wird, von dem Edelmuth Karls von Anjou, Peters von Aragonien, Saladins, von der Freigebigkeit Natans, von der Stärke der Freundschaft in Tito und Gisippo. Das meiste Verständniß und die wärmste Bewunderung besaß Boccaccio für jene Eigenschaften, welche den Mann der gebildeten Gesellschaft zieren, und die man seit der Zeit der Troubadours als cortesia bezeichnete. Diese verkörperte er auf's glücklichste in Federigo degli Alberighi (V, 9), der um seiner Geliebten zu gefallen, sein ganzes Vermögen opfert, und in der Armuth seine ritterliche Sitte bewahrt, den geliebten Falken, sein letztes Gut tödtet, um die Dame bewirthen zu können, und dann den Schmerz hat, ihr die erste Bitte abschlagen zu müssen, da sie eben jenen Falken zum Geschenke für ihren kranken Knaben begehrt. Hier ist eine wahrhaft edle Gestalt geschildert, eine hochsinnige Liebe, welche endlich ihr Ziel erreicht.

Allein das Streben, die gepriesene Charaktereigenschaft in einem mehr als gewöhnlichen, in einem wunderbaren Grade zu zeigen, führt öfters zur Uebertreibung. Natan ist so freigebig, daß er nicht einmal das eigene Leben verweigern zu dürfen glaubt, wenn man es von ihm fordert, und dem Mitridanes, seinem Rivalen, der ihn trifft, ohne ihn zu kennen, selbst die Weise angiebt, wie er ihn tödten könne. Noch stärker macht sich dieses geltend in der letzten Novelle des Decameron, der von der gehorsamen Gattin Griselda. Dieser Marchese Gualtieri, der zwölf Jahre hindurch sein unschuldiges Weib zu peinigen vermag, nur um sie auf die Probe zu stellen, ist von einer solchen Brutalität, daß wir nicht daran glauben können, und die Griselda, welche, als der Diener kommt, ihr das Kind zu entreißen, dasselbe aus der Wiege nimmt und es küßt,

„und, obschon sie große Betrübniß darüber fühlte, ohne die Miene zu verziehen", es ihm in die Hände legt, welche fortfährt, den Mörder ihrer Kinder zu lieben, den, welcher sie aus dem Hause gejagt und eine andere an ihre Stelle gesetzt hat, vielmehr noch diese, ihre neue Herrin liebt und verehrt, Griselda hat von einem Weibe nichts mehr als den Namen. Um eine einzige Tugend in ihr hervortreten zu lassen, werden alle anderen verdunkelt, alle Instincte der Natur mit Füßen getreten. Die Figur wird zu dem starren und abstrakten Typus einer Eigenschaft, die Erzählung zu einer Exemplification, wie in den moralischen Tractaten. Es war diese moralische Trivialität, welche Petrarca gefiel, so daß er vom ganzen Decameron diese Novelle lobte, sie in das Lateinische übersetzte. Und allgemein machte gerade die Uebertreibung in der Geschichte Eindruck, so daß sie sehr bekannt und populär ward; aber Staunen zu erwecken über eine unmögliche und widernatürliche Vollkommenheit, ist doch wohl nicht die Aufgabe der Kunst.

Wenn hier das Außerordentliche in einer Charaktereigenschaft gesucht wurde, welche die erzählten Thatsachen illustrirten, so ist es anderswo dagegen in den Thatsachen selbst. Das wandelbare Glück lenkt die Geschicke der Menschen, und viele Geschichten des Decameron zeigen uns sein wunderbares Spiel, welches die Personen aus einer Lage des Lebens in die entgegengesetzte wirft. Rinaldo von Asti, von Räubern ausgeplündert und in der Nacht hülflos dem Unwetter preisgegeben, findet unerwartet die schönste Herberge, und erhält am folgenden Tage seine Habe zurück (II, 2). Alessandro aus Florenz, gänzlich verarmt, gewinnt die Liebe der englischen Königstochter und wird deren Gatte (II, 3). Ein glücklicher Zufall errettet aus Noth und Gefahr, wie, unter anderen Geschichten des 5. Tages, in der Cimone's von Cypern oder der Gianni's von Procida (V, 6), wo von diesem und seiner durch Räuber nach Sicilien entführten Geliebten ungefähr dieselben Schicksale berichtet werden, wie von Florio und Biancofiore im letzten Abschnitte des Filocolo, aber in der Novelle weit schöner, weil einfach und menschlich.

Unter diesen unerwarteten Zufällen, welche eine schwierige Verwickelung lösen, haben ihre Stelle auch die Wiedererkennungen seit lange getrennter Verwandten, welche sich an demselben Orte zu-

sammenfinden, ohne von einander zu wissen. So findet Madama Beritola ihre beiden verlorenen Söhne und mit ihnen Glück und Reichthum wieder (II, 6); Teodoro, der wegen des Fehltrittes mit Violante, der Tochter seines Herrn, zum Tode geht, wird von seinem Vater erkannt, dem er als Kind durch Seeräuber entführt worden (V, 7). In der Geschichte von der angeblichen Tochter Guidotto's von Cremona (V, 5) haben wir die Wiedererkennung eines Mädchens, welches als Kind bei der Plünderung einer Stadt verloren ging, wie so oft dann in den Comödien des 16. Jahrhunderts, und der eine der beiden in sie verliebten Jünglinge findet in ihr seine Schwester, auch dieses später ein beliebtes Comödienmotiv.

In manchen der Novellen drängen sich die Wechselfälle des Glücks und überraschen den Leser mit immer neuen Wendungen. Landolfo Ruffolo von Ravello (II, 4) verliert sein Vermögen; nachdem er Corsar geworden, erwirbt er es wieder, indem er die Türken beraubt; als er gerade sich in das ruhige Leben zurückziehen will, um seine Reichthümer zu genießen, wird er auf der See von den Genuesen gefangen genommen; um das Maß seines Unglücks voll zu machen, leidet das Fahrzeug, auf welches man ihn gebracht hat, Schiffbruch, und er rettet sich nackt und elend auf einem Kasten, gelangt fast todt nach Corfu; aber siehe da, als er den Kasten öffnet, findet er in demselben Edelsteine von großem Werthe und bereichert sich zum dritten Male.

Das Interesse an der Buntheit der Vorgänge, an dem Wunderbaren und Außerordentlichen ist hier dasselbe wie in der volksthümlichen Erzählung. Aber die Kunst des Verfassers erkennen wir, wenn wir die früheren Novellen vergleichen. Es sind nicht jene allgemeinen und spärlichen Umrisse, in denen nur das Hauptsächlichste erscheint, wie im Novellino; hier erhalten wir die vollständige Begebenheit in ihrer Entwickelung, mit ihren Einzelheiten, wie sie der Wirklichkeit entlehnt sind. Fast immer nennt uns Boccaccio seine Personen mit Namen, giebt uns die Stadt an, wo sie wohnen, ja bisweilen die Straße, und so determinirt er auf's genaueste die Umstände der Handlung, beschreibt die Localitäten mit Evidenz, schildert die Sitten, und es entstehen Gemälde voll Wahrheit und Realismus, am meisten da, wo die Ereignisse in

einer niedrigen Sphäre vor sich gehen. Die Abenteuer Andreuccio's aus Perugia versetzen uns mitten in das Volkstreiben von Neapel (II, 5).

Andreuccio ist der Kleinstädter, welcher, unbekannt mit den Gefahren der großen Stadt, ihnen zum Opfer fällt. Er kommt nach Neapel, Pferde zu kaufen, und läßt prahlerisch seine Börse sehen; eine sicilianische Courtisane Fiordaliso wird nach dem Gelde begierig und lockt ihn an sich; er meint zuerst, es sei eine vornehme Dame, die sich in ihn verliebt habe; da sie aber zufällig von einer Alten alles erfahren hat, was seine Persönlichkeit betrifft, so giebt sie sich für eine ihm unbekannte Schwester aus, behält ihn zum Abendessen und Nachtlager bei sich, in der Absicht, ihn zu berauben und vielleicht zu ermorden. Der Sturz an einen sehr unsauberen Ort, den die neapolitanische Bequemlichkeit zwischen den Häusern geschaffen hat, rettet ihn vor Schlimmerem; aber sein Geld ist verloren; vergeblich pocht er an die Thür; die Nachbarn beklagen sich über die nächtliche Ruhestörung, und droben am Fenster erscheint drohend ein bärtiger Kopf; es ist der Beschützer der Schönen, der wahre neapolitanische guappo, und er trägt den charakteristischen Namen Scarabone Buttafuoco. Andreuccio entflieht, und, nachdem er hier die eine Klasse der neapolitanischen Spitzbubenwelt kennen gelernt hat, kommt er alsbald mit einer anderen in Berührung; er trifft zwei Diebe, welche gehen, die Leiche des eben begrabenen Erzbischofs Filippo Minutolo zu berauben, und ihn dahin mit sich nehmen. Unterwegs tauchen sie ihn in einen Brunnen hinunter, um ihn von dem unleidlichen Gestank zu befreien, den er von jenem schmutzigen Orte beim Hause Fiordaliso's mitgebracht hat; die Schergen kommen und wollen trinken, ziehen statt des Eimers den Menschen herauf und fliehen erschrocken. Mit den Dieben in die Kirche gelangt, wird er von ihnen gezwungen, in das Grab zu steigen, dessen Deckplatte sie, nach vollzogener Plünderung, verrätherisch über ihm zufallen lassen. Er sieht sich auf der Leiche dem fürchterlichsten Tode preisgegeben; aber es kommen andere Diebe mit derselben Absicht wie die ersten, öffnen das Grab und entweichen voll Entsetzen, als er den ersten am Beine packt. So ist Andreuccio befreit, und er hat schlauer Weise,

als ihn seine treulosen Genossen hinunterschickten, den kostbaren Ring des Erzbischofs für sich behalten, der ihm allen Schaden reichlich ersetzt.

In der Novelle von Alatiel, der Tochter des Sultans Beminedab von Babylonien (II, 7), ist neben dem launischen Spiele des Zufalls auch eine ursächliche Verknüpfung vorhanden, welche das Interesse erhöht. Ihre verhängnißvolle Schönheit wird der Grund ihrer bewegten Schicksale. Sie ist zur Gattin des Königs del Garbo (Algarve) bestimmt, und, anstatt ihr Ziel zu erreichen, fällt sie unterwegs von einer Hand in die andere; wer sie erblickt, verliebt sich in sie; der unwiderstehliche Wunsch, sie zu besitzen, führt zu Verbrechen, Verrath und Mord zwischen Verwandten und Freunden; in 4 Jahren gehört sie nach einander 8 Männern, und dann, von einem Hofmanne ihres Vaters in Cypern aufgefunden und heimgebracht, erzählt sie, nach seinem weisen Rathe, dem Sultan die erbaulichste Geschichte von dem, was sie erduldete, um ihre Ehre zu retten, und wie sie im Abendlande in einem Kloster lebte und fromm und eifrig einem gewissen Heiligen mit sehr zweideutigem Namen diente, bis die gute Aebtissin sie in der anständigsten Gesellschaft wallfahrender Ritter und Frauen nach Cypern sandte. Der Sultan glaubt es, und die schöne Prinzessin wird doch noch Gattin des Königs del Garbo, als wäre nichts geschehen. Hier ist Boccaccio in seinem wahren Elemente; die Theilnahme für das arme vielgeprüfte Mädchen, das sich über jedes neue Mißgeschick immer schnell mit dem neuen Liebhaber tröstet, den ihr dasselbe verschafft, und sich nachher so geschickt rein zu waschen weiß, verwandelt sich in ein ironisches Lächeln. Die Damen der erzählenden Gesellschaft seufzen; aber, fragt sich der spöttische Autor, war es auch bei allen Mitleid, und nicht vielleicht ein wenig Neid?

Andere Novellen zeigen uns den Kampf der Tugend gegen die Verfolgungen des Geschickes und die schließliche Belohnung, wie die von Gualtieri, Grafen von Anguersa (II, 8), und, das Gegenstück zu dieser, die von der keuschen Zinevra aus Genua (II, 9). Weit häufiger jedoch ist es die Klugheit, welche die Schwierigkeiten überwindet und mit geschickt ausgesonnenen Mitteln ein ersehntes Ziel erreicht. Diese Klugheit stellt sich in den Dienst der Liebe,

welche den Geist erfinderisch macht, seine Pläne glücken läßt, seine Anschläge rechtfertigt. Bisweilen ist die Absicht dabei eine ehrenhafte, wie in der Giletta von Narbonne, welche mit Ausdauer und List ein stolzes Herz gewinnt, die Verachtung des Gatten besiegt (III, 9), oder es sind Triebe einer unschuldigen Natur, welche Befriedigung suchen, wie in der zwar nicht decenten, aber doch anmuthigen Geschichte von der Caterina, die die Nachtigall singen hören wollte (V, 4). Allein gewöhnlich sind es unsittliche Verhältnisse, die uns dargestellt werden, die Listen der Liebhaber und der Frauen, welche die Gatten betrügen. Die Liebe ist hier das einzige Gesetz und die einzige Moral, und sie kennt keine Rücksichten und duldet keine Schranken. Die Allgewalt der Liebe, ihre Herrschaft bei Hoch und Niedrig, in allen Ständen, bei Weltlichen und Geistlichen zeigt uns Boccaccio in so vielen seiner Novellen. Er erkennt das Verbot der Moral an; aber er kommt leicht darüber hinweg; der Mensch ist gebrechlich, die Stimme der Sinnlichkeit gar zu stark, um ihr widerstehen zu können; das Kloster und die Einöde schützen nicht davor; sie verführt die Nonnen mit Masetto von Lamporecchio (III, 1) und den Einsiedler Rustico mit Alibech (III, 10). Die Legende giebt solche Schilderungen, um sie zu verdammen, und als warnende Beispiele teuflischer Versuchung; Boccaccio belacht und billigt sie als die natürliche Empörung der Sinne gegen ihre Unterdrückung. Er verargt es den Geistlichen nicht, daß sie Menschen sind, und verdammt sie nur, wenn sie zu solchem Zwecke die Macht ihres Amtes mißbrauchen, wie der Priester von Varlungo oder Frate Alberto von Imola.

Die Liebe verleiht Muth, Kühnheit, hohen Sinn, vermag jegliches Thun zu adeln, wie bei den Troubadours. Was Ricciardo Minutolo thut (III, 6), ist doch nach unseren Begriffen eine gemeine Handlung; er corrumpirt die Tugend mit Gewalt; aber er rechtfertigt sich der betrogenen Catella gegenüber einfach mit den Worten: „Ihr seid nicht die erste und werdet nicht die letzte sein, die getäuscht worden ist, und ich habe Euch nicht getäuscht, um Euch das Eurige zu rauben, sondern aus übermäßiger Liebe, die ich zu Euch hege.“

Selten denken die Frauen im Decameron wie Griselda oder

Zinevra, und dafür recht oft wie die Griseida des Filostrato oder wie Madonna Fiammetta in dem nach ihr betitelten Roman. Bartolomea, vom Corsaren Paganino von Monaco dem Gatten Ricciardo da Chinzica entführt, antwortet ihrem alten hageren Richter, der sie sich zurückholen will und ihr Ehrbarkeit predigt, mit großer Zungenfertigkeit, indem sie ihn cynisch verhöhnt und ihr Glück bei dem neuen Liebhaber preist (II, 10). Die zahlreichen mittelalterlichen Geschichten von weiblichen Ränken sind meist von feindlicher Gesinnung gegen das Geschlecht beseelt; Boccaccio dagegen steht auf Seiten der Frauen. Man hat sie verheirathet, ohne sie viel zu fragen; sie haben sich ihre Männer nicht ausgesucht, und die dummen Tölpel verdienen betrogen zu werden. Die Frauen machen nur ihre Rechte geltend, wie sie können, rächen sich, wo sie unterdrückt sind, täuschen, wo sie getäuscht werden, nutzen das Leben und die Jugend. In der Geschichte vom ausgesperrten Ehemann ist in den anderen Versionen, z. B. der der Sieben Weisen Meister, das ganze Unrecht auf Seiten des Weibes; die Erzählung soll dienen, vor den Tücken der Frauen zu warnen. Bei Boccaccio erhält Tofano von der Ghita die gerechte Strafe für seine grundlose Eifersucht, die sie überhaupt erst auf den Gedanken brachte ihn zu hintergehen, und er wird dadurch von seiner Eifersucht geheilt, gerade als sie ihm am meisten noth thäte (VII, 4). Daher spenden ihr die Damen der Gesellschaft Beifall, daß sie gethan habe, wie es dem Wichte zukam. Die Gattin Francesco Vergellesi's hat Recht, wenn sie sich mit dem Zima einläßt, wegen der schmutzigen Habgier, welche ihr Mann gezeigt hat (III, 5). Allein auch solcher Entschuldigungen bedarf es nicht; Egano von Bologna hat seiner Frau Beatrice keinen Anlaß zu ihrem Fehltritte mit Lodovico gegeben (VII, 7), und dennoch mißfällt dem Verfasser der Betrug nicht, der dem Gatten gespielt wird, die Prügel, die er erhält, und über die der Getäuschte sich noch dazu freut als Beweis von seines Dieners Treue. Genug, Lodovico ist von Paris nach Bologna gekommen, ausdrücklch um Beatrice zu sehen; er liebt sie leidenschaftlich; sie muß ihn erhören. Zu tadeln ist nur diejenige, welche sich ohne Liebe um des Vortheils willen hingiebt, wie Madonna Ambruogia, welche dafür von Gulfardo

gestraft wird (VIII, 1), oder die, welche einen treuen und aufrichtigen Liebhaber verhöhnt, wie Elena, an der sich Rinieri in einer fast unmenschlichen, jedenfalls unritterlichen Weise rächt (VIII, 7).

Die Empörung von Natur und Leidenschaft gegen Sitte und Gesetz führt auch zu tragischen Conflicten. Solchen ist die 4. giornata ausdrücklich gewidmet. Aber nicht dieses ist der gelungenste Theil des Decameron. Alle diese Geschichten, von der Ghismonda, welche auf das ihr von dem grausamen Vater gesendete Herz ihres Guiscardo Gift gießt und es trinkt und stirbt, von der Isabetta, welche über dem in einem Basilicumtopfe vergrabenen Kopfe ihres ermordeten Lorenzo weint, die von der Andreola, von der Simona, u. s. w. sind an sich höchst rührend, machen jedoch bei Boccaccio nicht den tiefen Eindruck, den man erwarten sollte. Gewisse ergreifende Stellen finden sich da allerdings; aber im Allgemeinen herrscht die Declamation vor, wie in der Fiammetta. Ghismonda, die eben erfährt, daß ihr Geliebter in des Vaters Gewalt und dem Tode geweiht ist, stößt nicht den Schrei der Leidenschaft aus, sondern hält eine wohlgesetzte Rede, in der sie ihre eigene Handlungsweise mit vernünftigen Gründen vertheidigt. Sie ist eine freche Tochter, welche mit schöner Rhetorik die Rechte der Natur predigt. Statt des Affectes giebt uns der Verfasser einen falschen, hohlen Heroïsmus. Dem natürlichen Gefühle des Weibes entspräche der Versuch, den Geliebten zu retten, da der Vater mehr Kummer als Zorn sehen ließ. Und auch ihre Trauer um den Todten ist nicht natürlich; sie hält wieder eine lange Rede; sie faßt förmlich den Entschluß zu weinen. Den Helden Boccaccio's stehen die Thränen immer in Strömen zu Gebote, und sie öffnen die Schleusen, wenn es ihnen beliebt.

Die Tragödie der Leidenschaften, die Stürme des Herzens zu schildern, war keine passende Aufgabe für Boccaccio; überall, wo er es versuchte, ist er in Rhetorik verfallen, und literarische Nachahmung stellt sich ein statt der Beobachtung der Natur. Dagegen die Comödie des gewöhnlichen Lebens darzustellen, sowie er sie jeden Tag vor Augen sah, das verstand er auf das Vollkommenste; er ist der realistische Maler der Menschen und Sitten seiner Zeit. Wo er die Situation aus der gemeinen Wirklichkeit

herausgreift, da entstehen Scenen voll Naturwahrheit und ergötzlichster Komik, in denen kein Zug überflüssig ist, sondern alles wirksam und lebendig, wie Andreuccio vor dem Hause der Courtisane vergeblich lärmend und bittend, während die Nachbarn an den Fenstern erscheinen; Guccio Porco, Frate Cipolla's Diener, der in der Küche der feisten Nuta den Hof macht (VI, 10); Frate Rinaldo, der Madonna Agnesa mit trefflichen Gründen darlegt, daß die Gevatterschaft zwischen ihnen kein Hinderniß bilde (VII, 3); Frate Cipolla, der den Bauern in Certaldo predigt, ihnen eine Feder des Erzengels Gabriel zeigen will, und, da ihm die Papageienfeder einige Spaßmacher entwendet haben, sich schnellgefaßt mit den Kohlen des hl. Laurentius hilft (VI, 10). Dann alle die gestörten Liebesscenen, wo der Mann plötzlich nach Hause kommt, wo schnell ein Mittel zur Bemäntelung ausgeheckt wird, und die Frau noch das große Wort führt, klagt und schilt; die drolligen Beichtscenen, der Abt, der die Frau Ferondo's belehrt, daß man heilig sein könne und doch sündigen, weil die Heiligkeit in der Seele wohnt und die Sünde im Leibe (III, 8); Frate Alberto von Imola, welcher der eitelen Madonna Lisetta weismacht, daß der Erzengel Gabriel in sie verliebt sei (IV, 2); oder die Frau, welche bei ihrem eigenen, als Priester verkappten Gatten beichtet und ihn erkennt und zum Besten hat (VII, 5), und die andere, welche sich des Beichtvaters als Liebesboten bedient, ohne daß der dumme Mönch es gewahr wird (III, 3).

Boccaccio's tugendhafte und heroische Charaktere sind weniger interessant, behalten etwas Vages und Allgemeines. Glaubte er, der Spötter, auch selbst recht an eine so hohe Vollkommenheit? Nachdem er die treue und standhafte Zinevra geschildert hat, läßt er Dioneo, den einen der drei Jünglinge der Gesellschaft, einen großen Skepticismus zeigen und gleich eine andere Geschichte mit entgegengesetzter Nutzanwendung vortragen, die von Bartolomea und Paganino. Scharf und sicher dagegen zeichnet er die Figuren, deren Modell ihm die Wirklichkeit bietet, die realistischen und komischen Gestalten, welche in klarer Individualität und dennoch in ewiger Gültigkeit erscheinen, so daß uns die unmittelbare Wahrheit ihrer Charakteristik noch immer überrascht. Da haben wir die

Courtisanen, Madonna Fiordaliso, die sich Andreuccio für seine Schwester ausgiebt, Madonna Jancofiore, welche die vornehme Dame spielt, Salabaetto um sein Geld betrügt, und der dann die eigene Habsucht wieder zur Falle wird (VIII, 10). Da ist die frömmelnde Kupplerin, welche immer den Rosenkranz in Händen hat, zu jeder Indulgenz geht, von nichts anderem redet als vom Leben der heil. Einsiedler und den Wundern des heil. Laurentius, und welche die Gattin Pietro di Vinciolo's, da sie sie hat kommen lassen, ermahnt, das Leben zu benutzen, damit sie es später nicht bereue, ihr Beistand zusagt, dazu sie aber in ihre Paternoster einbegreifen will, und für alles das zunächst ein Stück gesalzenes Fleisch erhält (V, 10). Da sehen wir die vornehme Schwiegermutter des Kaufmannes Arriguccio Berlinghieri, welche mit wüthenden Schimpfreden über den Aermsten herfällt und ihm sein gemeines Geschlecht vorwirft (VII, 8). Da haben wir die lange Reihe der einfältigen Ehemänner, Gianni Lotteringhi, den Wollhändler und großen Laudensänger, dessen Frau Tessa dem Geliebten mit einem Eselsschädel Signale über den Aufenthalt ihres Mannes giebt (VII, 1); Frate Puccio, der sich von Don Felice lehren läßt, in das Paradies zu gelangen (III, 4); den Bauern Ferondo, welchen der Abt wegen seiner Eifersucht in das Purgatorium schickt (III, 8); den Gevatter Pietro, der sich von Donno Gianni seine Frau in eine Stute verzaubern lassen will (IX, 10), und wie diese unsterblich gewordenen Narren alle heißen mögen.

In den komischen Scenen, den boshaften Geschichtchen von Possen und Streichen gewinnt auch Boccaccio's Styl seine größte Originalität. Die Prosa machte durch ihn einen bedeutenden Fortschritt; von dem Lockeren und Zerhackten, welches sie vorher hatte, und welches der Fehler ihrer noch kindlichen Natürlichkeit war, gelangte sie zu einer regelmäßigen Verknüpfung ihrer Glieder, welche der größeren Reife der Reflexion entsprach und deren Entwicklung in bequemer Breite wiedergab. Ein solcher Fortschritt zeigt sich schon in Boccaccio's früheren Werken, selbst dem so fehlerhaften Filocolo, ein Streben nach Rundung und vollerem Wohlklang der Periode. Aber die Ausbildung des Prosastyls geschah nach lateinischem Muster, und ohne hinreichende Berücksichtigung des verschiedenen

Sprachgeistes. Boccaccio führte die lange, künstlich verschlungene Periode der classischen Autoren in die italienische Prosa ein, mit beständiger Verwendung der participialen Constructionen, häufiger relativer Anknüpfung, verschränkter Wortstellung, der Setzung des Verbums an das Ende des Satzes oder hinter Object, adverbialen Ausdruck, Prädicat, der des Hilfsverbs hinter das Particip, des regierenden Zeitwortes hinter den abhängigen Infinitiv, mit der Einschachtelung der Nebensätze. Alles das war der modernen Sprache wenig angemessen, hemmte die freie Bewegung und gab der Darstellung eine schwerfällige Eintönigkeit. Dieser Styl wurde im 16. Jahrhundert, da man sich ihn zum Muster nahm, das Verhängniß der italienischen Prosa; allein bei Boccaccio selbst ist er noch nicht zur Manier erstarrt, wie bei seinen Nachahmern; er weiß an den Stellen, wo sein Interesse lebendiger ist, auch eine natürlichere Redeweise zu finden, und wiederum vermehrt zuweilen die scheinbare Würde und Gemessenheit des Vortrags nur noch das Komische der Situationen. Ganz realistisch pflegt er dann zu werden, wenn er seine komischen Personen selbst sprechen läßt. Da verschwindet die pomphafte Rhetorik, welche seine heroischen Figuren im Munde führen; das Gespräch wird rapid, dramatisch, bewegt sich durchaus in den Formen des wirklichen Lebens, kurzen, kunstlosen Sätzen, mit den bildlichen Ausdrücken der Umgangssprache, den sprichwörtlichen Redensarten, den Idiotismen der Dialekte. Und diese Reden der Personen sind es, in denen sie sich kurz und vollkommen selbst charakterisiren; ein jeder Narr spricht da in seiner eigenthümlichen Weise.

Die Possen und Schwänke, die unerschöpfliche Quelle des Komischen für die Novelle, sind bisweilen unbefangen, werden um ihrer selbst willen ausgeführt, ohne anderen Zweck, nur um lachen zu machen. Die Florentiner hatten jederzeit ihre besondere Freude an lustigen Streichen, Scherzen und Witzworten; schon der Chronist Salimbene bemerkte das, als er seine Anekdoten von Meister Boncompagno erzählte. So erscheinen in fünf von Boccaccio's Novellen (VIII, 3, 6, 9; IX, 3, 5) die beiden witzigen Maler Bruno und Buffalmacco, Persönlichkeiten, die, erst seit kurzem verstorben (Buffalmacco 1340), ohne Zweifel in der Stadt sehr populär waren.

Es sind lustige Gesellen, welche immer die Gelegenheit suchen, sich auf fremde Kosten zu ergötzen; bald foppen sie Meister Simone, den Arzt, der nach Bologna gegangen war und zurückgekehrt als Doctor und größerer Esel denn zuvor, bald den armen Calandrino, der als Typus eines Dummkopfes sprichwörtlich geworden ist. Er ist Maler wie sie, und wenn sie zur Arbeit gehen, so haben sie ihn immer bei sich und halten viel auf ihn als kostbaren Gegenstand der Heiterkeit; sie sind glücklich, wenn sie ihm einen Streich spielen und sich dann tüchtig auslachen können, und er bekommt davon den Schaden und die Schläge, ohne jemals etwas zu merken.

Aber gewöhnlicher werden, wie wir sahen, die Anschläge zu bestimmten Zwecken angezettelt, und das Komische in den Situationen und Worten pflegt aus dem Unsittlichen oder doch Indecenten zu entspringen. Die Comödie ist stets gern in diese Regionen des Lebens hinabgestiegen, weil sie hier wirksame, wenn auch grobe Reizmittel für das Lachen fand: „Ist es eine verderbte Gewohnheit," fragt Dioneo (Dec. V, 10), „oder ist es Fehler der Natur, daß man eher über die schlechten Dinge als über die guten lacht?" Die alten französischen Fablels erzählen nicht weniger Schlimmes, und Boccaccio hat darin nichts geneuert, nur daß er in die Kunst einführte, was bis dahin der populären Literatur überlassen war, und damit zugleich befreite er diese vulgäre Welt wenigstens von ihrer zu groben Schmutzigkeit. Diese Geschichten werden bei Boccaccio vor Damen erzählt; hier und da läßt er sie wohl sich ein wenig schämen und erröthen; aber anderswo lachen sie nur und tragen selbst Dinge vor, die nicht viel sittsamer sind. Der Autor entschuldigt die Mädchen auch mit der größeren Freiheit der Zeit, wo die Pest und ihre Folgen die Zügel der Sitten gelockert hatten. Das war ein wenig spöttische Heuchelei; er und seine Leser gefielen sich in diesen frivolen Schilderungen; immerhin aber war ihm doch die komische Wirkung die Hauptsache, und sie wird zugleich das veredelnde und befreiende Element, indem sie diese Bilder sich nicht unabhängig in der Phantasie entfalten läßt. Daher ist uns die Indecenz auch anstößiger in den ernsten Geschichten, wie der von Ricciardo Minutolo oder der von Tedaldo degli Elisei (III, 7).

Eine stärker satirische Färbung erhält Boccaccio's Spott in

der Darstellung geistlicher Personen; sie predigen Abstinenz und thun das Gegentheil, verbergen unter dem Anschein der Heiligkeit ihre Laster; sie erscheinen anmaßend und dabei meist beschränkt. Mit den Einfältigen glücken ihnen ihre unsauberen Absichten; Frate Alberto vermag die eitele Närrin Lisetta zu bethören; der geizige Pfaffe von Varlungo bedroht die schmucke Bäuerin Monna Belcolore mit dem Teufelsrachen und macht sie sich dadurch wieder willig, nachdem er sie erzürnt hatte (VIII, 2). Von den Schlauen werden sie selbst genarrt und gezüchtigt, wie der Probst von Fiesole, den Monna Piccarda in eine Falle lockt und vom Bischof ertappen läßt (VIII, 4). Aber der Einfältigen sind im Volke die meisten, und daher ist ihre Macht groß, und sie wissen sie zu ihrem Vortheil zu nutzen.

Das Decameron ist der getreue Spiegel des alltäglichen Lebens jener Epoche von seinen höchsten bis zu seinen niedrigsten Regionen, eine große Comödie, in welcher die schlimmsten Rollen immer die Pfaffen spielen. Die Sittenlosigkeit der Geistlichen war das hauptsächlichste Element der Corruption; der christliche Glaube, der im Mittelalter die Grundlage des geistigen Lebens bildete, wurde discreditirt durch eben die, welche gleichsam seine Verkörperung sein sollten. Man half sich mit der Unterscheidung zwischen dem Amte und der Person; dem Papste und den anderen Seelenhirten, sagte die heil. Caterina, sei man stets Ehrfurcht und Gehorsam schuldig; wären sie auch eingefleischte Dämonen, die Würde des Amtes werde dadurch nicht beeinträchtigt (s. besonders Opere di Sta. Caterina da Siena, III, 96, 129; Dialogo, cap. 120). So fuhr man fort, sich vor dem Amte zu beugen, wennschon man die verachtete, welche es repräsentirten, und Jahrhunderte lang hat man es in Italien so gehalten. Aber die Unterscheidung war doch künstlich und ließ den großen Widerspruch zwischen den äußeren Formen und dem Geiste, den sie in sich bargen, ungeändert fortbestehen.

Die Indignation gegen diese Verderbniß war allgemein in den edleren Geistern. Aber Boccaccio wendet nicht jene fürchterliche Satire Dante's an, weil sein eigener Standpunkt ein anderer war. Das, was das Mittelalter als die Sünde verdammte, d. h. die

Welt der Sinne, war das, was ihn beständig beschäftigte, was ihn ergötzte und befriedigte. Es sind eben, wie er denkt, gerade die Pfaffen, welche die guten Leute mit ihren Tugendlehren betrügen um die anderen vom Genusse des Lebens auszuschließen und ihn ganz für sich allein zu behalten, indem sie sprechen: „Thut das, was wir sagen, und nicht das, was wir thun" (Dec. III, 7). Das ist im Grunde die Hauptursache seines Grolles gegen die Pfaffen, „welche gute Personen sind und die Unbequemlichkeiten meiden um Gottes Willen", und sich wenig Sorge machen um die Mühen Anderer, sobald sie daraus Nutzen ziehen können (s. Conclus. des Decam. und VI, 10). Ja, wenn sie einmal ihre Streiche und Intriguen mit Geist und Geschick ausführen, so lacht er gern mit ihnen, wie in der Novelle von Frate Cipolla. Boccaccio, selbst ein spöttischer Geist, kann auf die nicht allzu böse sein, welche sich ihrer Vortheile bedienen, indem sie die Narren anführen.

Daher an Stelle von Dante's Zornesgluth finden wir bei Boccaccio ein sarcastisches Lachen. Jener schleuderte seine Blitze gegen die Entweiher der heiligen Dinge; dieser ärgert sich, daß die Pfaffen sich überall zu schaffen machen und immer die besten Bissen für sich wegnehmen. Dante wollte die Kirche schützen gegen die, welche sie usurpirten; das Bild, welches uns von ihnen Boccaccio gegeben hat, ist gewiß nicht schmeichelhafter, aber die Absicht ist eine andere, und bei den Streichen, die er gegen ihre Diener führt, achtet er nicht allzu sorgfältig darauf, ob nicht mancher auch die Kirche selber treffe; denn für ihn war das alte Gebäude nicht so unerschütterlich wie für Dante. Von wirklichem religiösen Skepticismus war Boccaccio nicht ganz frei, wie seine 15. Ecloge beweist, und konnte ihm die Profanation der heiligen Dinge so nahe gehen, da er sie selber nicht geschont hatte? Seine ehrbare Gesellschaft im Decameron ist sehr fromm; am Freitag und Samstag unterbrechen sie ihre fröhlichen Unterhaltungen und fasten und beten zu Ehren der Passion Christi, und aus Devotion für die heil. Jungfrau, um an den anderen Tagen sich dann jene Histörchen zu erzählen, in welchen die Namen Gottes und der Heiligen inmitten der lascivsten Dinge figuriren, wo das Sinnlichste mit geweihten Worten benannt wird, um so vermöge der Erinnerung an den Ascetismus und seine

strengen Gebote das Pikante der Licenz zu erhöhen, wo der Ausdruck auch bisweilen an die Blasphemie streift, wie am Ende der Geschichte Masetto's von Lamporecchio. Das Decameron, wie fast alle Bücher des Verfassers, endet mit einer Lobpreisung Gottes, daß er seinen Beistand zur Vollendung des Werkes geliehen habe, als wenn dieses zu seinem Ruhme abgefaßt worden wäre, und in der That leitet Panfilo die erste Novelle mit den Worten ein: „Es gehört sich, meine lieben Frauen, daß alles, was der Mensch thut, von dem wunderbaren und heiligen Namen dessen, der aller Dinge Schöpfer ist, begonnen werde. Deswegen, da ich als der erste unseren Erzählungen den Anfang geben soll, beabsichtige ich mit einem seiner Wunderdinge zu beginnen, damit, wenn wir das vernommen haben, unsere Hoffnung auf ihn, als den unwandelbaren, sich befestige, und immerdar sein Name von uns gelobt werde." Man sollte sich eine Legende erwarten, und statt dessen folgt die Geschichte von Ser Ciappelletto, dem großen Lästerer, Fälscher, Dieb und Wucherer, der auf dem Todtenbette selbst noch den Beichtvater betrügt, und da er sich für den reinsten und tugendsamsten Menschen von der Welt ausgiebt, nach seinem Tode vom Volke für einen Heiligen gehalten wird, und noch bis heute, sagt der Erzähler, verehrt man San Ciappelletto, und er thut viele Wunder, was die unendliche Güte Gottes beweist, wenn er doch gnädig die Gebete aufnimmt, die ihm durch Vermittelung eines solchen Subjectes dargebracht werden. Und dann folgt die andere Geschichte vom Juden Abraham, der nach Rom geht, und, da er die Abscheulichkeiten des päpstlichen Hofes sieht, sich zum Christenthum bekehrt; denn, sagt er sich, wenn so viele Priester und der Oberhirte selbst unermüdlich an der Zerstörung der Kirche arbeiten, und diese doch immer noch lebt, so muß sie wahrhaftig das Werk des heiligen Geistes sein. Es ist also eine ganz neue Weise, den Namen Gottes zu preisen: seine Wunder sind nunmehr seine Langmuth; zu seinem Ruhme werden die Laster, Schurkereien und Narrheiten seiner Diener auf Erden erzählt.

Im Decameron zeigt sich in voller Entfaltung jener sinnlich heidnische Geist, der, seit lange vorhanden, bisher in der Kunst weniger sichtbar und in weniger auffallendem Gegensatze zu der

ascetischen Anschauungsweise hervorgetreten war. Die letztere bestand daneben fort, und wir können uns den Gegensatz mit einem Blicke vermittelst eines merkwürdigen Beispieles vergegenwärtigen. Eine von Boccaccio's Novellen behandelt einen Stoff, welchen wir unter den legendarischen Erzählungen Fra Jacopo Passavanti's wiederfinden.

In der Distinzione III, cap. 2 des Specchio della Vera Penitenza wird von einem armen Köhler in der Gegend von Nevers berichtet, welcher Nachts in seiner Hütte weilte zur Bewachung der angezündeten Kohlengrube, als er gegen Mitternacht laute Angstrufe vernahm. Er ging hinaus zu sehen, was es sei, und „sah in geschwindem Laufe und mit Geschrei gegen die Grube ein nacktes Weib mit zerrauften Haaren daherkommen, und hinter ihr drein kam in vollem Rennen ein Ritter auf einem schwarzen Rosse, mit einem bloßen Messer in der Hand, und aus dem Munde und den Augen und der Nase des Reiters und des Rosses sprühten Flammen glühenden Feuers". An die Grube gelangt, läuft das Weib um sie herum, und da erreicht sie der Ritter, ergreift sie bei den gelösten Haaren, stößt ihr das Messer mitten in die Brust und wirft sie in die brennende Grube; und einige Zeit darauf zieht er sie wieder heraus und eilt mit ihr davon, wie er gekommen. Als der Köhler drei Nächte hintereinander die Erscheinung gesehen hat, theilt er es dem Grafen mit, der ihn Nachts begleitet und dasselbe fürchterliche Schauspiel erblickt. Aber als der Reiter mit dem Weibe davoneilen will, beschwört ihn der Graf, ihm eine Erklärung zu geben, und vernimmt, daß er und sie bei Lebzeiten ein Ritter und eine Dame am Hofe des Grafen gewesen, welche einander glühend liebten, und wie dieses die Frau bewog, ihren Gatten zu tödten, und daß deshalb, da sie erst im Momente des Todes bereut hatten, sie nun hier die Strafe des Fegefeuers erdulden, indem sie allnächtlich von ihm von neuem getödtet und verbrannt wird, er selbst aber gleicher Weise die Qualen empfindet, deren Vollstrecker er ist. — Die Legende vom Köhler ist die schönste und wirkungsvollste unter allen denen Passavanti's, ganz erfüllt von jenem düsteren Schrecken, durch den er seine Leser zu bekehren suchte. Der Specchio della Vera Penitenza ward 1354 verfaßt; ungefähr um dieselbe Zeit dürfte das Decameron vollendet sein; jedenfalls wurden die beiden

Erzählungen in sehr kurzem Zwischenraum geschrieben. Die Geschichte von jener Vision des fliehenden Weibes und des verfolgenden Ritters war in verschiedenen Versionen verbreitet; Boccaccio konnte sie in den Predigten der Mönche gehört haben, ja auch vielleicht vom Munde Frate Jacopo's selber; denn dieser hat, wie wir aus seiner Vorrede wissen, in dem Specchio nur dasselbe in die Ordnung des Traktates gebracht, was er viele Jahre hindurch dem Volke gepredigt hatte.

Boccaccio erzählt in der 8. Novelle des 5. Tages von einem Nastagio degli Onesti, einem sehr reichen jungen Manne in Ravenna, welcher eine Tochter Paolo Traversari's liebte, aber von ihr verschmäht wurde, weil ihre Familie weit vornehmer war. Verzweifelt verläßt er die Stadt, geht nach Chiassi und wohnt dort unter einem Zelte, indem er die Freunde, die ihn besuchen, auf's prächtigste bewirthet. Da er einstmals melancholisch in der benachbarten Pineta spaziert, hat er eine der des Köhlers ganz analoge Erscheinung, die hier mit reicheren, aber weniger wirksamen Farben beschrieben wird. Als das von dem Reiter verfolgte Weib herankommt, will Nastagio sie vertheidigen; aber jener ruft ihm zu, sich fern zu halten, und um eine Erklärung gebeten, sagt er, daß er im Leben aus derselben Stadt gewesen wie Nastagio, und damals verliebt in jene Frau, welche ihn durch ihre Hartherzigkeit zum Selbstmord und deshalb in die Hölle brachte. Aber auch sie, „wegen der Sünde ihrer Grausamkeit und der Freude an meiner Pein, über welche sie nicht Reue empfand, da sie ja darin nicht gesündigt, sondern tugendhaft gehandelt zu haben glaubte, ward gleicherweise zu den Qualen der Hölle verdammt." Und zur Strafe wurde ihr dieses bestimmt, daß sie von ihm, der sie einst so sehr liebte, wie von einem Todfeinde verfolgt werde und getödtet, wenn er sie erreiche, um dann wieder aufzuleben und die Flucht von neuem zu beginnen. Als er die Rede beendet hat, thut er vor den Augen Nastagio's, wie er sagte, und reitet dann durch den Wald von dannen. Der Jüngling aber erkennt alsbald, wie sehr solch' ein Anblick ihm bei seiner hochmüthigen Geliebten nützen könne; er ladet sie mit den Verwandten zum Mahle an denselben Ort, und sie sehen das nämliche Schauspiel und hören die nämlichen Worte des Ritters, so daß das

Mädchen voll Angst und Schrecken sogleich ihren Haß und ihre Verachtung in Liebe umwandelt und Nastagio's Gattin wird.

Die Novelle erscheint fast wie eine Parodie der Legende. In dem Specchio ist die Liebe die Sünde, führt die Frau zum Morde des Gatten und so sie und ihren Buhlen in das Purgatorium; im Decameron umgekehrt ist die Sünde die Grausamkeit der Frau, welche sie für ein Verdienst hält und dafür halten mußte nach den Vorschriften der kirchlichen Moral. So endet Passavanti's Erzählung mit dem Schrecken der Zuhörer und der Ermahnung zur Reue, und die Boccaccio's mit einem Gelächter.

Boccaccio hat, wie es scheint, die Novellen des Decameron nicht alle zusammen, erst nach Vollendung des Ganzen, sondern in Abschnitten an die Oeffentlichkeit gelangen lassen, und, als er, noch während der Dauer der Arbeit, inmitten des Beifalls von gewisser Seite auch heftige Angriffe erfuhr, vertheidigte er sich, zuerst schon in der Introduction zur 4. giornata und dann von neuem am Schlusse des Werkes, mit unbefangenem Humor gegen die, welche er die Neider nannte, und welche, wie er sagte, ihm vorgeworfen hätten, daß er den Frauen zu sehr gefallen wolle; er trat dem Ascetismus offen entgegen und verfocht die Rechte der Natur; er schalt die Heuchler und Betschwestern, welche über seine Worte die Nase rümpften und insgeheim schlimmer thäten als er, und nochmals goß er seine Ironie über die Pfaffen aus, welche nur deshalb gegen ihn so aufgebracht seien, weil sie sich in seinen Darstellungen garzu getreu wiedergespiegelt sähen. Aber die Gewalt, welche er hier mit solcher Kühnheit bekämpfte, war noch bedeutender, als er es damals glaubte, und wenn sie ihn nicht vermittelst des religiösen Gefühls zu unterwerfen vermochte, so gelang es ihr später vermittelst des Aberglaubens.

Im Jahre 1361 kam zu Boccaccio nach Florenz ein Carthäusermönch aus Siena, Namens Gioacchino Ciani, welcher angab, von dem damals in Siena gestorbenen seligen Pietro Petroni gesendet zu sein. Er erzählte ihm, wie jener heilige Mann vor seinem Tode eine Vision Christi gehabt und in dessen Antlitz die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gelesen habe, und wie er so ihm, Ciani, den Auftrag ertheilte, den Boccaccio aufzusuchen und ihn zu ermahnen,

daß er seine anstößigen Sitten ändere, die Beschäftigung mit der Dichtkunst und die weltliche Lectüre aufgebe und sich ganz einem christlichen Leben widme; denn schon sei sein Ende nahe, und wenn er fortfahre wie bisher, könne er gewiß sein, zu den ewigen Qualen der anderen Welt verdammt zu werden. Ciani fügte hinzu, daß er sich anschicke, dieselbe Ermahnung im Namen Petroni's anderen Schriftstellern, in Neapel, Frankreich und Deutschland zu bringen und schließlich auch dem Petrarca. Der Mönch muß sehr eindringlich gesprochen haben, und, wie es leichtlebigen Menschen geschieht, daß, wenn die Furcht einmal in ihrer Seele erwacht, sie sogleich riesengroß emporwächst, so war es bei Boccaccio. In der Angst vor dem nahen Tode und vor jener anderen Welt, von der er einst mit sorglosem Spotte geredet hatte, beschloß er, die Mahnungen Ciani's zu befolgen, die Studien aufzugeben, seine Bücher zu verkaufen, alles, was er von seinen italienischen Werken in Händen hatte, zu verbrennen. Zum Glücke schrieb er vorher an den Freund Petrarca, welcher in Wahrheit ebenfalls kein starker Geist war, aber doch weit klarer und ruhiger in den religiösen Dingen, eben weil sein Glaube eine festere Grundlage hatte. Er antwortete mit einem seiner schönsten Briefe (Sen. I, 5), in welchem er mit den Argumenten des gesunden Menschenverstandes Boccaccio's Furcht zu besänftigen sucht, ihm zu bedenken giebt, daß jener angebliche Prophet wohl auch habe ein Betrüger sein können, ihm Beifall spendet bezüglich der Absicht, seine Sitten zu ändern, aber nicht bezüglich derjenigen, die Studien aufzugeben, welche die Beschäftigung und der Trost seines ganzen vergangenen Lebens gewesen. Der Brief Petrarca's hatte eine wohlthätige Wirkung; Boccaccio beruhigte sich und setzte seine gelehrten Arbeiten fort. Aber in seinem Innern war ein Wandel vor sich gegangen; er wurde wirklich ein frommer Mann, nicht bloß in den Aeußerlichkeiten, an denen er es nie hatte fehlen lassen. Sein Buch über die berühmten Frauen (1362) ist, wie wir sahen, von größter moralischer Rigorosität, und über das Decameron hat er später (1373) in einem Briefe an Mainardo Cavalcanti streng geurtheilt und es für eine gefährliche Lectüre erklärt, die man namentlich anständigen Frauen nicht in die Hand geben müsse; ihm, sagt er, könne zur Entschuldigung dienen, daß

er juvenis scripsit, et maioris coactus imperio, Baldelli meinte, im Auftrage der Königin Johanna, was jedoch sehr zweifelhaft ist. Man sieht also den Gegensatz gegen das, was er in der Introduction zur 4. giornata geschrieben hatte.

Einmal ging sogar das Gerücht, er sei in Neapel Carthäusermönch geworden, und Franco Sacchetti feierte in einem Sonett diesen frommen und würdigen Abschluß seines glorreichen Daseins. Ob Boccaccio wirklich zeitweise dergleichen Absichten hegte, läßt sich nicht bestimmt sagen; doch scheint es in der That aus den Worten hervorzugehen, mit welchen er in dem Briefe an den Abt Niccolò da Montefalcone, aus Neapel vom 20. Jan. 1371, von dem früheren Plane redet, jenen in seinem Kloster S. Stefano in Calabrien zu besuchen: desiderium non videndi solum, sed si necessitas exegisset assumendi in latebram. Von dem Plane kam auf alle Fälle garnichts zur Ausführung, und die Reise nach Calabrien, von welcher Baldelli und andere Biographen sprechen, hat nie stattgefunden; denn der Abt, dem es mit seiner Einladung nicht Ernst gewesen, hatte plötzlich Neapel verlassen, als er merkte, daß Boccaccio ihn beim Worte nehmen wollte.

Im Herbste 1374 siedelte der Dichter von Florenz nach Certaldo über, elend und abgezehrt von der Krankheit, welche ihn gezwungen hatte, die Dantevorlesung abzubrechen; wahrscheinlich ist er dort in so traurigem Zustande bis zu seinem Tode verblieben, der den 21. Dezember 1375 erfolgte. In Certaldo ward er auch bestattet. In seinem Testamente hinterließ er seine Bücher dem ehrwürdigen Vater Fra Martino von Signa, und er, der mit so sprühendem Witze die Novelle von Frate Cipolla geschrieben hatte, mit der Feder des Engels Gabriel, den Kohlen des heil. Laurentius, dem Schopfe des Seraphins, dem Zahne des heiligen Kreuzes und den anderen schönen Dingen, er vermachte dem Kloster der Mönche von Sta. Maria di San Sepolcro alle die heiligen Reliquien, welche er, wie er sagte, in einem langen Zeitraum und mit großer Mühe sich aus verschiedenen Theilen der Welt verschafft hatte.

XVI.

Die Epigonen der großen Florentiner.

Jedes literarische Werk von großer Bedeutung läßt hinter sich weit reichende Spuren des Eindrucks, den es gemacht hat. Die Gattung, welche es repräsentirt, wird alsbald besonders beliebt und bringt andere Productionen hervor, welche an dem von jenem beim Publikum gefundenen Beifall theilnehmen wollen. Franco Sacchetti sagt ausdrücklich, er habe, angeregt durch das glänzende Beispiel Boccaccio's, seine Novellen geschrieben, um die durch Krieg und Pest traurigen Zeiten mit dem Lachen ein wenig aufzuheitern.

Der Florentiner Franco Sacchetti, aus vornehmer guelfischer Familie, geboren gegen 1330, machte in seiner Jugend, wie es scheint als Kaufmann, größere Reisen, unter andern nach Slavonien, von dessen wilden Sitten er in einer seiner Canzonen redet. 1376 ward er mit anderen Bürgern nach Bologna geschickt, als die Florentiner mit den Herrn der Romagna einen Bund gegen den Papst schlossen. 1383 gehörte er zur Signoria, 1385 war er Podestà in Bibbiena, 1392 in S. Miniato, Aemter, welche er gegen seine Neigung und gezwungen durch schlechte Vermögensverhältnisse übernahm, während er ein ruhiges Leben in seiner Familie vorgezogen hätte. Später machte ihn Astorre Manfredi, der Herr von Faenza, der ihn sehr liebgewann, zum Podestà in seiner Stadt, und 1398 ernannte man ihn zum Capitän des florentinischen Gebietes, in der Zeit, wo Gian Galeazzo Visconti's Ehrgeiz die Unabhängigkeit der Republik bedrohte. Er starb nach 1399, da dieses Jahr noch in einem seiner Gedichte erwähnt ist. Sacchetti war ein braver Mann, ein guter Bürger, der seine Vaterstadt auf's wärmste liebte, und seine Biederkeit und Rechtschaffenheit waren so allgemein anerkannt, daß, obschon sein Bruder Giannozzo 1379 wegen Theilnahme an einer Verschwörung der Verbannten enthauptet worden war, man zu seinen Gunsten eine Ausnahme von dem Gesetze machte, welches die Verwandten der Verurtheilten von den Staatsämtern ausschloß.

Er schrieb 300 Novellen, welche aber erst im verflossenen Jahrhundert gedruckt wurden, als beinahe der 3. Theil derselben zu Grunde gegangen war, und auch von den 223 erhaltenen sind viele verstümmelt. In seiner Vorrede, in welcher er seine hohe Bewunderung für das Genie Boccaccio's ausspricht, nennt er sich selbst einen uomo discolo e grosso, d. h. einen Mann von wenig Geist und geringer Bildung, und seine Bescheidenheit hat nicht allzu sehr übertrieben. Die Sammlung hat sehr wenig Aehnlichkeit mit dem Decameron; was er erzählt, sind Anekdoten und Schwänke, wie sie in seiner Vaterstadt umliefen; manche der Vorkommnisse hatte er mit eigenen Augen gesehen. Er liebt es, der Erzählung eine lehrhafte Wendung zu geben; Narrheit und Laster kommen übel davon, es werden uns Beispiele vorgeführt zur Mahnung, dieses und jenes zu thun oder zu lassen, und daher werden der Novelle Betrachtungen, und oft sehr umfangreiche angehängt, um dem Leser die Moralität oder die Bedeutung der vorgetragenen Dinge recht begreiflich zu machen. Das Interesse dieser kurzen Geschichten ist kein tiefgehendes, und viel Witz darf man in ihnen nicht suchen; aber, da sie direct aus dem Volke stammen, geben sie ein Bild der Sitten in jener Zeit; das Treiben der florentinischen Bürger mittleren Standes tritt uns mit seinen alltäglichen Einzelheiten lebendig vor Augen. Und vom Volke entlehnt Sacchetti auch die Darstellungsweise; er hat seine Novellen so niedergeschrieben, wie man sie aus der Erinnerung und ohne weitere Vorbereitung erzählte. Daher der einfache und klare Ausdruck, der Dinge und Menschen oft treffend charakterisirt; die Sprache ist die florentinische Umgangssprache mit zahlreichen interessanten Idiotismen; bisweilen werden auch Personen anderer Gegenden in ihren heimischen Dialekten redend eingeführt. Man schätzt an Sacchetti die Einfachheit und Natürlichkeit; aber wenn uns Boccaccio öfters zu pomphaft und glänzend erscheint, so verfällt er wieder in den entgegengesetzten Fehler der Dürre und Trivialität. Aus dem Kunstwerke wird die Novelle wieder mehr zur nackten anekdotischen Erzählung.

Sacchetti's Novellen reichen mit den in ihnen erwähnten historischen Thatsachen bis in den Anfang der 90er Jahre, können also nicht früher vollendet, wohl aber begonnen worden sein. Schon

1378, 3 Jahre nach Boccaccio's Tode, ist eine andere Sammlung angefangen, der Pecorone, dessen Verfasser sich in einem Sonette an der Spitze des Buches Ser Giovanni nennt, und als Ser Giovanni Fiorentino pflegt man ihn, nach seiner Sprache urtheilend, zu bezeichnen. Sonst weiß man von ihm nichts. Der burleske Titel Pecorone wird gleichfalls in jenem Sonette erklärt; er hat denselben, sagt Ser Giovanni, dem Buche gegeben, weil in ihm so viele Thoren vorkämen, und, wie er bescheiden hinzusetzt, von allen diesen Thoren ist er selbst der erste, der Bücher schreibe, ohne sich darauf zu verstehen. Hier erstreckt sich die Nachahmung des Decameron auch auf den äußeren Rahmen, der die Erzählungen umschließt, und zwar hat sich der Verfasser für diesen Zweck eine sehr sonderbare Geschichte ausgedacht. Auretto, ein junger Florentiner, verliebt sich in die Nonne Saturnia zu Forlì und wird deshalb Mönch und Caplan in dem Kloster, in welchem sie sich befindet. Das Mädchen erwidert seine Liebe; von Blicken und Lächeln gelangen sie zu Briefen und Händedrücken; endlich kommen sie überein, sich täglich zu bestimmter Stunde im einsamen Sprechzimmer zusammenzufinden, und hier wissen sie nichts besseres zu thun, als sich Novellen zu erzählen, eine für jeden und 50 im Ganzen; denn nach 25 Tagen machen die beiden Liebenden ihren Unterhaltungen ein Ende. Am Schluß jeder giornata singt einer von beiden eine Liebesballade. Diese Gedichte zeigen eine ansprechende Leichtigkeit in der Form, und unter den Novellen sind manche nicht ohne Interesse, wie IV, 1, die Geschichte, deren sich Shakespeare für seinen Kaufmann von Venedig bediente. Aber äußerst dürr sind die historischen Erzählungen, die fast das ganze Buch füllen, zum größten Theil direct aus Giov. Villani's Chronik geschöpft, ja oft wörtlich daraus abgeschrieben.

In Giovanni Sercambi's Novellensammlung ist die Rahmenerzählung ähnlicher der des Decameron; der Verfasser läßt während der Pest von 1374 sich eine Gesellschaft von Männern und Frauen in der Umgegend seiner Vaterstadt Lucca vereinigen und zusammen Italien nach Süden und Norden durchreisen, wobei sie sich die Zeit mit Geschichtenerzählen vertreiben. Von den erhaltenen 156 Novellen sind nur 47 bis jetzt publicirt; nach ihnen zu urtheilen, steht

die Kunst des Verfassers etwas höher als die Sacchetti's; bisweilen sind wohl seine Anekdoten ziemlich trivial und ohne rechte Pointe, andere aber wirkungsvoller, theilweise wieder sehr bekannte und in vielen anderen Versionen verbreitete Geschichten. Giovanni Sercambi aus Lucca (1347—1424) spielte eine hervorragende Rolle in den politischen Umwälzungen seiner Stadt und leistete der Familie Guinigi bedeutende Dienste, welche ihm vorzugsweise die Erhaltung und Befestigung ihrer Herrschaft verdankte. Die politischen Ereignisse, deren Zeuge und theilweise Beweger er gewesen, hat er selbst in seiner Chronik dargestellt, deren 1. Theil von 1164—1400, der 2. von 1400—1423 reicht. Ferner ist Sercambi Verfasser eines Commentars zu Dante's Paradiese.

Ein mürkwürdiger, ohne Titel und Autornamen überlieferter, lehrhafter Roman, in welchem wir gleichfalls die Nachahmung des Decameron erkennen, ist wahrscheinlich das Werk des Dichters Giovanni di Gherardo aus Prato, genannt l'Acquettino, welcher, geboren gegen 1360, zwischen 1417 und 1424 mehrfach in Florenz öffentlich Dante's Comödie erklärte und bis 1425 dessen moralische Canzonen. Um dieselbe Zeit war er beim Bau der Domkuppel beschäftigt mit Rath und That, Zeichnungen und Modellen, und bisweilen im Streite mit Brunelleschi. 1430 lebte er noch. Das Buch stammt aus dem höheren Alter des Verfassers; es sind Erinnerungen bezüglich auf weit zurückliegende Dinge, und zwar ohne Zweifel auf reale Vorgänge, welche in das Jahr 1389 gehören. Zu Anfang drückt er seine Verehrung für die drei florentinischen Dichter aus, die drei Kronen, mit denen, wie er sagt, die Muttersprache sich geschmückt habe, und denen er demüthig folgen will, wie der Schiffer dem Polarsterne. Die Einleitung bildet dann die Vision einer langen Reise durch die berühmtesten Gegenden der antiken Welt, mit Betrachtungen über die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge. Auf der Insel Cypern sieht er in einem Theater Loggien mit mythologischen und historischen Malereien, bei deren Beschreibung sich die übliche schwerfällige Erudition entfaltet, auch mit allegorischen Deutungen der Fabeln nach der Weise der Genealogiae Boccaccio's. Die Bilder stellten Beispiele der tugendhaften und der sündigen Liebe dar, was zur Definition der Liebe

nach scholastischer Art mit Dante'schen Begriffen und Versen führt. Die Verdammung der sinnlichen Liebe, der Preis der wahren, sittlich religiösen, der der Verfasser sich ganz hingiebt, beschließt das 1. Buch. In dem 2. beschreibt er seinen Besuch in den heiligen Wallfahrtsorten auf dem Apennin; von da zurückkehrend, findet er bei Campaldino den heiteren Cirkel des Grafen Carlo von Poppi, wo Biagio Sernelli, Matteo und Tone durch ihre Possen die Gesellschaft vergnügen, und Guido del Palagio die Geschichte von der Gründung Prato's und Melissa, der Tochter des Ulysses erzählt, welche von Circe in einen Sperber verwandelt ward. Meister Luigi Marsili, der hierauf eintrifft, erklärt die angeblichen Verwandlungen von Menschen in Thiere für bloße Vorspiegelungen des Teufels und erzählt zum Beweise für die Macht der Täuschung durch Zauberei die Novelle von Maestro Scoto. Dann gehen sie auf den Berg nach Poppi hinauf, und, ehe sie sich zur Ruhe begeben, spricht Marsili noch über die Frage, ob das Regiment eines Königs oder das des Gesetzes vorzuziehen sei, wobei er sich mit aristotelischen Doctrinen für das letztere entscheidet.

Die noch übrigen Bücher füllt der Bericht über die Zusammenkünfte in der herrlichen Villa Antonio's degli Alberti, welche außerhalb Florenz vor Porta S. Niccolò lag und um ihrer Reize willen Il Paradiso genannt wurde. Hierhin hat Messer Antonio eine Anzahl Personen geladen, welche er bei Coluccio Salutati versammelt fand; es sind großentheils sehr bekannte und für die intellectuelle Bewegung der Zeit bedeutende Männer, so daß durch die Mittheilung authentischer Gespräche derselben die Erzählung zu einem für die Culturgeschichte interessanten Documente wird. Diese gebildete Gesellschaft des Paradiso kommt des Morgens zusammen und hört die Messe in der Capelle; dann sitzen sie an der Quelle im Garten, wo auch die Frauen erscheinen, und man musicirt, singt Balladen und tanzt; vor und nach der Mahlzeit finden wieder Discussionen und Conversationen statt. Da bespricht man die Frage, ob die Liebe des Vaters oder die der Mutter zu den Kindern größer sei; ob man mehr seinen wirklichen Vater liebt oder den Pflegevater, der das wahre, geistige Dasein gab; ob die Thiere Kunst besitzen. Coluccio Salutati redet über die Erzeugung des Menschen und die

anima razionale nach Dante's Theorien in Purgat. XXV, Meister Biagio Pelacane, der Mathematiker aus Padua, und Luigi Marsili über die Glückseligkeit. Bemerkenswerth ist auch des letzteren Rede über die Gründung von Florenz zu Anfang des 5. Buches, wo mit verständiger Kritik die Fabeln des Mittelalters beseitigt und an deren Stelle die Nachrichten der classischen Autoren gesetzt werden. Hier und da erscheinen wieder Novellen, welche zu besserer Begründung einer geäußerten Ansicht dienen.

Mitten in der zuletzt erwähnten Rede bricht das Buch unvollendet ab, hat auch sonst mehrere Lücken und blieb ohne Feile; nach der Localität der Unterhaltungen, die seinen wichtigsten Theil bilden, hat es der vortreffliche Herausgeber Wesselofsky Il Paradiso degli Alberti betitelt. Die Vortragsweise der eingestreuten Novellen unterscheidet sich sehr bedeutend von derjenigen Sacchetti's und Sercambi's der Styl ist geschraubt und dennoch roh, theilweise wohl durch den Mangel der letzten Vollendung; es ist eine Caricatur von Boccaccio's Schreibweise, die Perioden verwickelt bis zur völligen Unverständlichkeit, mit seltsamem Ueberfluß an Superlativen. Es ist ein pedantisches, trockenes, weitschweifiges Buch, ohne eigentlichen künstlerischen Werth, wohl aber interessant durch die erwähnten historischen Beziehungen.

Franco Sacchetti schrieb außer seinen Novellen auch viele Verse. Seine Vorliebe, wie die seiner Zeit im allgemeinen, führte ihn zu den leichteren und behenderen Formen der Ballade und des Madrigals, in denen er Erfreuliches leistete. Die Ballade, das Tanzlied, war, wie wir sahen, beliebt gewesen, seitdem die Vulgärpoesie in Toscana begann; die gelehrte Schule hatte sie mit einem symbolisch spiritualen Inhalte erfüllt, der kaum noch ihrem Geiste entsprach; aber im Volke lebte sie fort mit ihrem ursprünglichen Charakter als Ausdruck geselliger Lust und Fröhlichkeit, gerne auch mit Einmischung von indecenten Zweideutigkeiten, wie in jenen Gedichten der bolognesischen Memorialen. Solcher Art waren die Lieder, welche Dioneo am Ende der 5. giornata des Decameron unter allgemeinem Gelächter vor den Damen anzustimmen droht, und von denen das eine erhalten ist, oder das unschuldigere, gleichfalls erhaltene: L'acqua corre alla borrana, welches die schmucke Bäuerin Monna

Belcolore besser zu singen wußte als irgend eine, indem sie sich mit dem Tambourin begleitete (Dec. VIII, 2). Auch unter Sacchetti's Balladen zeichnen sich viele durch ihren volksthümlichen Ton, ihre Frische und Natürlichkeit aus. In seinem Liede: Benedetta sia la state sehen wir diese lustigen Bürger von Florenz bei ihren Vergnügungen in Wald und Flur, jene Gesellschaften, welche die Nöthe der Zeit in heiterem Genusse zu vergessen suchten. Besonders anmuthig ist die Ballade von den Mädchen aus den Bergen: O vaghe montanine pastorelle, welche öfters Polizian zugeschrieben worden ist, und ein reizendes ländliches Bild stellt sich dar in der vom Dornbusch, der in das Mädchen verliebt ist und sie bei den blonden Haaren faßt, und sie stößt ihn mit der weißen Hand zurück, und er kommt wieder und löst ihr die Flechten und sticht sie in's Antlitz: Innamorato pruno.

Das Madrigal, welches erst im 14. Jahrhundert aufkam, war, wie die Ballade, für die Musik bestimmt; in den Handschriften sind hier wie dort oft die Componisten genannt, und bisweilen setzte Sacchetti selbst die Weise zu seinen Liedern. Die Form des Madrigals, welches sich wie das Sonett aus der Canzonenstrophe entwickelt zu haben scheint, war sehr einfach, nämlich zwei oder drei durch Reim aneinander gebundene Absätze (pedes) von je drei, selten vier Versen, und dazu ein Abschluß von zwei bis vier Zeilen (syrma). Der Vers ist der elfsilbige; aber bei Sacchetti und den Späteren mischen sich auch schon kürzere ein. Das Unterscheidende war ursprünglich der Inhalt; eine alte, bereits von dem Metriker Antonio da Tempo gegebene Etymologie erklärt madrigale aus mandriale von mandra, also „Heerden- oder Hirtenlied". Es war eine idyllische Gattung der Poesie, das, was in der heimischen Literatur am nächsten der classischen Ecloge und der französischen Pastorelle entsprach. Zwar schwächte sich dieser Charakter bald immer mehr ab; allein die Spuren der anfänglichen Bestimmung sind im 14. Jahrhundert noch wohl sichtbar, so namentlich in den wenigen Madrigalen Petrarca's, welche wirklich kleine Idyllen sind, und die anderen Dichter brachten wenigstens oft irgend welche, wennschon entferntere Anspielung auf ländliche Verhältnisse an. Auch Sacchetti pflegt das zu thun: hier erscheint ihm, während er

im Walde auf dem Grase schlummert, im Traume ein schönes Weib; dort hört er am Flußufer ein Mädchen singen; er sieht Frauen auf einem Hügel die Hände nach einem grünen Apfel ausstrecken; fischend steht er am Flusse, und von einer schönen Anhöhe laufen Frauen, unter ihnen seine Geliebte, zum Ufer herab; er sieht zwischen Lorbeerbüschen den blonden Kopf der Geliebten hervorleuchten. Oder er nimmt von den ländlichen Dingen einen Vergleich her: seine Geliebte erscheint ihm an der Spitze der Frauen, wie vor dem Kranichschwarm der leitende Vogel. Es sind unbedeutende, flüchtige Bildchen; aber eben in der leichten und anspruchslosen Weise, wie sie fixirt sind, haben sie ihren Reiz.

Besonders volksthümlichen Charakter zeigen die Cacce, d. h. nicht bloß Beschreibungen von Jagden, sondern auch von anderen Vorgängen in rascher Bewegung, welche in dem regellosen, hüpfenden Metrum wiederklingt; die Worte, die Verse jagen sich, bis zuletzt die Chiusa von zwei oder mehr Zeilen das Ganze in größerer Ruhe abschließt. In der einen dieser Cacce Sacchetti's, welche beginnt: Passando con pensier per un boschetto, sieht der Dichter im Walde den Mädchen zu, welche Blumen pflücken; sie laufen suchend hier- und dorthin, kurze Rufe fliegen von einer zur andern, bis ein plötzlicher Regen sie schnell auseinandertreibt. Eine zweite Caccia stellt den Beginn und das Gewimmel einer Schlacht dar, eine dritte schildert Frauen, welche durch das Wasser zur Mühle hinüberlaufen und sich eine nach der anderen vom Müller wägen lassen.

Anmuthige und gedankenlose Heiterkeit, liebliche kleine Bilder aus Wald und Flur war Sacchetti wohl im Stande poetisch wiederzugeben; dagegen gelang ihm das eigentlich Komische nicht; er besaß nichts von dem Witze Boccaccio's, wie schon die Novellen zeigten. Und noch unglücklicher war er, als er es unternahm, ein humoristisches Poem zu schreiben, die Battaglia delle belle donne di Firenze colle vecchie, in 4 cantari in Octaven, von denen jeder mit Anrufung der Jungfrau Maria und dann der Venus beginnt. Die schönen Frauen von Florenz ziehen da hinaus, sich im Freien an Tanz, Spiel und Geplauder zu ergötzen, unter Führung der Costanza Strozzi, die sie sich zur Königin gewählt haben. Ogliente,

eine neidische Alte, welche sich in ihre Vergnügungen eingeschlichen hat, wird von ihnen verfolgt und kommt dabei um; nun eilen die anderen alten Weiber zum Rachekriege herbei; aber die Schönen setzen sich zur Wehre und besiegen und tödten ihre Feindinnen. Es ist eine wenig geistreiche Erfindung und mit Plattheit ausgeführt; der Hauptzweck des Autors war die Verherrlichung der vielen hier aufgezählten florentinischen Damen.

Die meisten Sonette und mehrere Canzonen Sacchetti's sind moralisirenden Inhaltes; er klagt über das Schwinden der guten alten Zeit, über Krieg und Anarchie, die Verderbniß der Sitten, die wahnsinnigen Moden und Trachten der Frauen. Interessanter sind seine politischen Poesieen, als der Ausdruck einer in der Geschichte seiner Stadt denkwürdigen Epoche. Es war die Zeit, als die Florentiner mit Geldmitteln, die sie von der Geistlichkeit und aus den Kirchenschätzen entnahmen, gegen Papst Gregor XI. Krieg führten (1375—78). Franco Sacchetti war ein eifriger Katholik; das beweisen seine frommen Betrachtungen (die Sermoni evangelici) und Briefe; aber dieses beschränkte einen damaligen Bürger der Republik nicht in der Freiheit seines Urtheils über die Personen, welche die heiligen Würden bekleideten. In seinen Novellen hat Sacchetti so manche Unsauberkeit von Geistlichen erzählt, und als er 1376 auf seiner Gesandtschaft nach Bologna die Gräuel gesehen hatte, welche der Krieg in der Romagna anrichtete, wendete er sich mit einer sehr heftigen Canzone gegen Gregor XI. selber, den Papa Guastamondo (Weltverderber), wie er ihn nannte, der die Christenheit mit Anarchie und Blut erfülle, anstatt ihr den Frieden zu geben, wie es sein Amt verlange. Denselben Freimuth zeigte er in der Beurtheilung anderer Fürsten; so in der 8 Jahre früher verfaßten Canzone an Kaiser Karl IV. und Pabst Urban V., als sie 1368 durch Florenz kamen, wo er beiden die Vernachlässigung ihrer Pflichten vorwirft. Beim Aufstande der Ciompi 1378 stand er auf Seiten der Volksparthei, und an den siegreichen Führer derselben Salvestro de' Medici richtete er das Sonett: Non già Salvestro, ma Salvator mundi, und nannte ihn giusto Catone und nuovo Fabrizio. Aber als Feind jeglicher Ausschreitung konnte er mit der extremen Demokratie, in welche die Bewegung

dann zu entarten begann, nicht einverstanden sein, und in einer Canzone vom 13. September 1378 drückte er seine Freude darüber aus, daß die Zügel der Regierung wieder in die Hände der gemäßigten Leute vom Mittelstande, der mezzane genti, gelangt waren.

In diesen unbefangenen Meinungsäußerungen über Fürsten, Päpste und Communen fesselt uns die schlichte Gradheit der Gesinnung, der ungesuchte Ton, der dem Bedürfnisse der Menge entsprach. Diese rechtschaffene Gesinnung des Bürgers, die warme Liebe zur Stadt erfüllt auch die einzige vorhandene Canzone von Guido del Palagio: O sacro terzo ciel col tuo valore, mit ihren Mahnungen an die Florentiner zur Einigkeit und den Beispielen der anderen Gemeinwesen, welche durch Mangel an Bürgertugend von der Höhe ihrer Macht sanken. Der Verfasser, dem wir im Romane Giovanni's von Prato begegneten, war ein Anhänger Fra Giovanni's dalle Celle und vielfach öffentlich thätig im Dienste der Republik; er starb 1399.

Der Krieg der guelfischen Commune gegen das Kirchenoberhaupt zeigt uns das alte Grundprinzip der Parthei erschüttert, und so ist es auch auf der anderen Seite das der Ghibellinen. Wir sahen, wie Fazio degli Uberti das mittelalterliche Ideal der kaiserlichen Universalmonarchie aufgab und die Sehnsucht nach einem nationalen, erblichen Königthum äußerte. Solche Enttäuschung finden wir auch bei anderen Ghibellinen, wie Fazio's Freund Maestro Antonio de' Beccari aus Ferrara (geboren 1315, gestorben spätestens 1363). Er war zugleich befreundet mit Petrarca, den er auf eine falsche Nachricht von seinem Tode 1343 in einer langen Canzone betrauerte. Petrarca nannte ihn non mali virum ingenii, sed vagi; er war ein leidenschaftlicher Spieler und führte ein regelloses Leben, wofür er später in religiösen Poesieen Buße that. Gleich Fazio war er ein eifriger Bewunderer Dante's, und Sacchetti erzählt von ihm in einer Novelle (121), wie er einst in der Minoritenkirche zu Ravenna die Kerzen vor einem Crucifixe wegnahm und auf Dante's Grab stellte. Indem er mit dem Kaiserideal der Comödie das Benehmen Karl's IV. vergleicht, bricht er, in einem kraftvollen Sonette: Se legger Dante mai caso m' accaggia, in heftige Schmähungen gegen den Böhmenkönig aus, „Den geiz'gen,

undankbaren, feigen Kaiser ... Dem alle Welt Gefolgschaft leisten wollte, Und er ist der gemeinste Knecht der Knechte".

Der nationale Einheitsgedanke, wie er zuerst von Fazio formulirt ward, nahm gegen Ende des Jahrhunderts bei manchen eine bestimmte Wendung, wo jedoch die patriotische Empfindung von der Schmeichelei für einen mächtigen Fürsten nicht mehr deutlich zu unterscheiden ist. Gian Galeazzo Visconti, Herzog von Mailand geworden, unterwarf sich die Lombardei und einen großen Theil von Mittelitalien, und bedrohte Florenz und Rom. Das Sonett eines Ungenannten: Stan le città lombarde con le chiave, fordert ihn zur Befreiung des ganzen Landes auf und bezeichnet ihn als den von Rom erwarteten neuen Cäsar. Francesco Vannozzo, aus der Marca von Treviso, der in Padua lebte, richtete an ihn einen Kranz von 8 sonetti codati, in welchen sich ihm Italien und die einzelnen bedeutenden Städte als dem politischen Messias darboten, und Saviozzo von Siena dichtete, nach der Einnahme von Bologna 1401, als seine eigene Vaterstadt schon unter der Herrschaft des Visconti stand, die Canzone: Novella monarchia giusto signore, wo er den Herzog mahnte, den Sieg zu verfolgen, das zerrissene Italien unter seinem Scepter zu einigen, jetzt, da die Gelegenheit günstig sei, und dabei seinen Haß gegen die feindlichen Florentiner und das Regiment der Kirche äußerte. Der Verfasser dieser Poesie, Simone di Ser Dino Forestani, genannt il Saviozzo, war einer der fruchtbarsten damaligen Dichter und schrieb, theilweise im Namen anderer Personen, zahlreiche Liebeslieder, die oft an Abstractheit und Unklarheit leiden. In einem schönen Gedichte in Terzinen besang er Dante, seine Lebensschicksale und seine Comödie. Er war Kanzler des Condottiere Angelo von Lavello, gen. il Tartaglia, des Rivalen Sforza Attendolo's, und starb durch Selbstmord (nach 1409), als sein Herr, man weiß nicht weshalb, ihn in Toscanella hatte einkerkern lassen.

Bei anderen Dichtern finden wir in Balladen und Madrigalen jene anspruchslos heitere, halb scherzhafte, halb moralisirende Weise wieder, die wir bei Sacchetti kennen lernten. Der Florentiner Francesco Landini (1325—1397), in seiner Jugend erblindet, suchte eine Tröstung in der Musik und brachte es im Spiel der ver-

schiedensten Instrumente zu einer allgemein bewunderten Vollkommenheit; der König von Cypern krönte ihn bei seiner Anwesenheit in Venedig mit dem Lorbeer; man gab ihm den Beinamen il Cieco oder degli Organi; zahlreiche Gedichte anderer hat er in Musik gesetzt, und auch einige Balladen von ihm selbst sind vorhanden. Eine kleine Sammlung von Madrigalen und Balladen besitzen wir von dem Bolognesen Matteo de' Griffoni und eine weit umfangreichere von Niccolò Soldanieri. Aber origineller als diese sind die Verse von Alesso di Guido Donati; hier haben wir zuweilen durchaus jenen realistischen Geist des Decameron und vieler populärer Balladen, welcher sich auch in einer gewissen Energie und Rauhheit der Form ausprägt mit ihren der höheren Lyrik nicht gewöhnlichen sdruccioli. In dem folgenden Madrigal redet eine Nonne, welche, des Klosters müde, dem Geliebten als Mann gekleidet in die weite Welt hinaus folgen will:

La dura corda e' l vel bruno e la tonica
  Gittar voglio e lo scapolo,
  Che mi tien qui rinchiusa e fammi monica;
Poi teco a guisa d' assettato giovane,
  Non già che si sobbarcoli,
  Venir men voglio, ove fortuna piovane:
E son contenta star per serva e cuoca;
  Chè men mi cocerò ch' ora mi cuoca.[1])

In einem anderen zeigt sich ein Mädchen empört, daß die Mutter sie eingeschlossen hält, und schwört, sich von der lästigen Alten frei zu machen: In pena vivo qui sola soletta.

Der Dichter aber, welcher in jener Epoche die vielseitigste Thätigkeit entfaltete, und dessen Productionen mit denen Sacchetti's am deutlichsten die vorherrschende literarische Richtung kennzeichnen, war der Florentiner Antonio Pucci. Seine datirten Dichtungen

[1]) „Den harten Strick, den dunklen Schleier und das Nonnenkleid will ich von mir werfen und den Rosenkranz, der mich hier einschließt und zur Nonne macht; dann mit dir, nach behenden Jünglings Art, der sich nicht aufzuschürzen braucht, komm' ich dahin, wo Glück uns niederströmt; will mich als Magd und Köchin auch begnügen; denn weniger als jetzt wird's mich versengen."

reichen von 1333 bis 1373. Er war Glockengießer und dann auch öffentlicher Ausrufer der Commune. Mit Boccaccio stand er in poetischer Correspondenz und war befreundet mit Sacchetti, welcher auf seinen Wunsch ihm einen Platz unter den Figuren seiner Novellen gab (175), indem er einen ihm von lustigen Gesellen gespielten groben Spaß erzählte. In seinen Sonetten ergötzt sich Pucci daran, die kleinsten Dinge des alltäglichen Lebens zu besingen; er schreibt gegen die Mönche, gegen die schlechten Magistrate; aber er schreibt auch über die Schenke, über eine alte harte Henne, an der er sich beinahe die Zähne ausgebissen hätte; er richtet ein Sonett an seinen Barbier über die Qualen, die er ihn erdulden läßt, und in einem anderen giebt er das Recept zu einer Sauce. In einem Capitel in Terzinen Le proprietà del Mercato Vecchio, preist er den berühmten Markt von Florenz, der ihn ein Platz ohnegleichen in der Welt dünkt, beschreibt alle die köstlichen Dinge, welche hier zusammengebracht werden, das Auge und den Gaumen zu erquicken, und giebt seiner Schilderung einen naiven Reiz durch einzelne dazwischen gestreute Züge aus dem Volksleben, welches diesen Platz in buntem Gewimmel erfüllte. In diesen Gedichten zeigt sich Geschick für die Beobachtung und Darstellung der gewöhnlichen Realität, durch welche Pucci ein Nachfolger der humoristischen Dichter wie Folgore, Cene, Cecco Angiolieri, Rustico di Filippo und ein Vorgänger Burchiello's und Berni's ist. Auch in seinen Liebesgedichten besingt er die sinnliche Realität, welche er nur äußerlich mit den Phrasen der idealen Lyrik aufputzt. Ein Cyclus von 19 sonetti codati bildet ein fortlaufendes Gespräch des Dichters mit dem Sonette und des letzteren, welches gesendet wird, für seinen Verfasser zu bitten, mit der Geliebten, welche zuerst sehr strenge alles verweigert und den zudringlichen Boten heftig bedroht, und dann alles bewilligt, mehr als der heutige Leser ausdrücklich dargestellt zu sehen verlangt. Wo Pucci die Reize seiner Dame beschreibt, in dem Sermintese: Quella di cui i' son veracemente, da thut er es mit jener materiellen Aufzählung der sinnlichen Einzelheiten weiblicher Schönheit, wie wir sie in Boccaccio's Schilderung der Nymphen im Ameto oder der Emilia in der Teseide, und bei vielen anderen früher und später finden.

Eine Poesie und eine Prosa Pucci's behandeln beide einen im Mittelalter sehr beliebten Gegenstand, nämlich den Tadel und die Vertheidigung der Frauen. Die Poesie ist ein Contrast in 80 Octaven; der eine der beiden Streitenden greift in einer Stanze die Frauen an mit einem Beispiele zu ihrer Schande aus der heiligen Geschichte oder der classischen Fabel, der andere erwidert in der folgenden Stanze, indem er sie in Schutz nimmt; so geht der Disput hin und her, doch nur scherzweise und zum Lachen, bis zuletzt Friede geschlossen wird und die beiden Gesellen zusammen zum Trinken gehen. Die Composition der Prosa ist eine geschickte; die Anklage des weiblichen Geschlechts nimmt den ganzen ersten Abschnitt ein und erreicht ihren Gipfelpunkt in einem Sonette gegen die Frauen, welches Giovanni Butto an Pucci gerichtet hat; dann folgt als Einleitung des zweiten Abschnittes, der Vertheidigung, Pucci's Antwort an Butto auf die Reime, und daran schließen sich nun die Argumente des gesunden Menschenverstandes und wiederum Beispiele zu Ehren des Geschlechtes.

Pucci war ein Mann aus dem Volke, ein echter Florentiner, begabt mit natürlichem Witze und Verstand und von einer mäßigen Bildung, wie man sie sich durch mannichfaltige Lectüre, ohne gründliche Studien, anzueignen vermochte. Die Tendenz seines Dichtens war vor allem die Ergötzung und Belehrung des Volkes, aus dem er selbst stammte, und über dessen Niveau er sich durch seine Kenntnisse nicht so weit erhoben hatte, um das Band der gemeinsamen Interessen und Empfindungen zu lockern, wohl aber genug, um sich Autorität bei der Menge zu erwerben. Er war, wie D'Ancona bemerkte, ein Art höherer Bänkelsänger, wennschon er den Beruf gewiß nicht für Geld übte. Aber für den öffentlichen Vortrag waren die meisten seiner Productionen bestimmt, und wahrscheinlich fand jener durch ihn selber in der Straße oder auf dem Platze statt; seine amtlichen Functionen als banditore der Commune waren ja verwandte. Nach einem bedeutenden die Stadt betreffenden Ereignisse pflegte er es der Menge zu erzählen, welche ihre eigenen Anschauungen mit Befriedigung in seinen Versen wiedergegeben fand, und auf deren Denkweise er durch seine Betrachtungen Einwirkung übte, so daß er fast zu einer Stimme des florentinischen

Volkes wurde, deren Kundgebungen gewiß auch bei den Beschlüssen der Regierung oft nicht ungehört blieben.[1]) So dichtete er ein Serminteſe bei Gelegenheit der Ueberschwemmung in Florenz 1333, eines gegen Mastino della Scala's Vertragsbruch 1337, eines über die Theuerung von 1346, eines über die Pest von 1348. 1342 im Kriege gegen Pisa, als die Dinge eine ungünstige Wendung für die Florentiner nahmen, verlangte er in einem Sermintese eine energischere Kriegführung. Nachdem der Herzog von Athen 1343 aus Florenz verjagt worden war, verlieh er der allgemeinen Freude ihren Ausdruck in einer Ballade voll frischer Lebendigkeit: Viva la libertade, und in den Mund des vertriebenen Tyrannen legte er in Form des Sermintese eine Klage über die schlechten Rathgeber, welche ihn in's Verderben geführt hatten. So ließ er schon im Jahre vorher in einem Gedichte gleicher Form Florenz klagen über den Verlust von Lucca an die Pisaner. In diesen Lamenti haben wir eine volksthümliche Gattung der politischen Poesie, welche lange in Italien fortlebte und besonders im 15. und 16. Jahrhundert blühte. Ein unglückliches öffentliches Ereigniß wird dramatisirt im Munde des Betroffenen, eines Fürsten, Feldherrn, Staatsmannes, einer personifizirten Stadt oder Provinz, und jenes Unglück wird bald als gerechte Strafe mit Reue beklagt, bald als die ungerechte Heimsuchung eines Schuldlosen, je nach der freundlichen oder feindlichen Stellung des Verfassers, der damit seine eigenen Empfindungen ausdrückt. Diese Einkleidung war natürlich, und Pucci wird sie nicht erfunden haben; aber seine beiden Lamenti sind die ältesten bekannten in jener persönlichen Form.

Den Krieg gegen Pisa von 1362—65 erzählte Pucci in einem längeren Gedichte in Octaven. Die 7 Cantari desselben, die nach der echten Bänkelsängerart mit der religiösen Anrufung beginnen, sind gleichzeitig mit den Begebenheiten und nach ihrem jeweiligen Fortgange gedichtet, so daß der Verfasser am Schlusse der einzelnen Gesänge noch nicht weiß, wie die Sache enden werde. Auf jenes Publikum, um dessen eigene Angelegenheiten es sich handelte, machten diese Mittheilungen der letzten Neuigkeiten vom Kriegsschauplatze

[1]) A. D'Ancona, La Poesia Popolare in Italia. Livorno 1878, p. 43 f.

sicherlich bedeutenden Eindruck. Auch diese Art des politischen Poems ward sehr gebräuchlich, und schon vor Pucci haben wir das ebenfalls für öffentlichen Vortrag bestimmte Gedicht eines Ungenannten auf die Eroberung von Treviso durch Can Grande von Verona und dessen Tod (Juli 1329), welches sich durch Correctheit der Form, einfache und rapide Erzählung und Wärme in der Darstellung des tragischen Ereignisses auszeichnet.

Am liebsten verwendete Pucci, wie man sieht, für das politische Gelegenheitsgedicht die Form des Sermintese oder Serventese, und in der That war es die passendste Form. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit, die ununterbrochene Verkettung der Reime machte sie bequem zum fortlaufenden Aufzählen und Moralisiren. Aufzählend war das in der Vita Nuova (5) erwähnte Serventese Dante's auf die Namen der 60 schönsten Frauen von Florenz, und ein Sermintese per ricordo delle belle donne ch' erano in Firenze nel 1335 verfaßte auch Pucci, vielleicht eine Nachahmung von Dante's verlorenem Gedichte. Dieses und die politischen Sermintesen Pucci's haben noch die älteste Gestalt: A A A b B B B c C .... Aber im 14. Jahrhundert kam eine andere Form auf, welche im ganzen 15. sehr beliebt blieb, nämlich: A B b C C D d E E .... Dieser Art ist Pucci's Gedicht della Vecchiezza und die angeführte Beschreibung der Schönheit seiner Dame. In solcher Form wurde das Serventese für das Liebeslied ganz gebräuchlich und wir finden es mit derartigem Inhalte besonders oft bei Saviozzo und dann bei dem Venetianer Lionardo Giustiniani und seinen Nachahmern.

Auch auf die historische Vergangenheit wollte Pucci seine dichterische Belehrung ausdehnen, und so kam er auf den nicht eben glücklichen Gedanken, Giovanni Villani's Chronik mit Verkürzung in Terzinen zu bringen, damit sie für alle, auch die Ungebildeten, anziehend werde und nicht mehr durch ihren großen Umfang den Leser ermüde. Von der mühseligen und dürren Versifizirung der Angaben seiner Vorlage entfernt er sich hier einmal in dem 55. auf Dante bezüglichen Capitel, wo er sich gedrängt fühlt, einige weitere Nachrichten über den verehrten Dichter hinzuzufügen und ihm in Form der Vision eine Apotheose zu bereiten

Er sieht die sieben freien Künste um ihren verstorbenen Gatten weinen, bis die Theologie erscheint und sie mahnt, sich zu trösten, da Dante ja gar nicht todt sei, sondern lebendig durch seine Werke. Seine eigene Inferiorität drückt am Ende der gute Pucci sehr naiv damit aus, daß, als er sich nähert, um die freien Künste besser zu sehen, die eine ihm einen Backenstreich giebt, so daß er von seiner Vision erwacht. Er hat sein Werk Il Centiloquio genannt, weil es 100 Capitel umfassen sollte, wie die Comödie; aber, an das Ende von Cap. 90 und erst bis zum Jahre 1336 im 11. Buche Villani's gelangt, brach er ab, weil der damals publicirte Theil der Chronik nicht weiter reichte. Dann ward ihm auch das Uebrige zugänglich; er fühlte sich jedoch zu alt zur Wiederaufnahme der Arbeit und fügte (1373) nur noch das letzte 91. Capitel hinzu, wo er sein geliebtes Florenz feiert, dessen angesehene Geschlechter nennt und eine Darstellung seiner Verfassung giebt.

Wenn Pucci in seinen lehrhaften Dichtungen dem Volke von Politik, Moral und Geschichte redete, so trug er ihm zur Unterhaltung und Belustigung Novellen und Rittergeschichten in Versen vor. Diese kurzen Poeme in Octaven haben wieder den Charakter der Bänkelsängerpoesie, ein rein stoffliches Interesse an der bunten, abenteuerlichen Erzählung, in welche sich auch Possen und Obscönitäten mischen; die Darstellung ist schmucklos, oft genug trivial und prosaisch, aber doch auch wieder anziehend durch Züge der Naivetät und Natürlichkeit. Sicher sind von Pucci die Istoria della Reina d' Oriente, der Gismirante, die Istoria di Apollonio di Tiro, die Madonna Lionessa, und wahrscheinlich gehört ihm auch der Bel Gherardino zu. In diesen Erzählungen zeigt sich der Verfasser mit der alten französischen Romanliteratur vertraut, benutzt aber seine Quellen mit Freiheit. Solche volksthümliche kurze Poeme in Octaven, nach Pucci's Weise, entstanden dann bald andere, deren Verfasser uns nicht bekannt sind, so der Gibello und die Donna del Verziere. Novellen Boccaccio's wurden in Versen bearbeitet, meist mit geschmackloser Verwässerung und Entstellung, wie La Lusignacca, die Novelle von der Nachtigall (Dec. V, 4), und der Cerbino, die tragische Geschichte von Gerbino und der Tochter des Königs von Tunis (Dec. IV, 4). Auch das Cantare

di Florio e Biancofiore dürfte aus einem Werke Boccaccio's, dem Filocolo, geschöpft sein. Saviozzo gab in Form des Serventese die Erzählung vom Unglück eines Mädchens, welches der Liebhaber entführte, dann verrieth und tödtete, indem er sie, nach Art der Lamenti, der Verstorbenen selbst in den Mund legte, als Klage und Warnung für die Frauen, mit großem Aufwande von Mythologie und classischen Beispielen. Die folgenden Zeiten weisen eine reiche Literatur von populären Novellen in Versen auf, welche seit Ende des 15. Jahrhunderts in wohlfeilen Drucken verbreitet wurden.

Das volksthümliche Poem bemächtigte sich auch der religiösen Stoffe, und vor allem ist aus dieser Zeit zu erwähnen die Passione del N. S. Gesù Cristo, wegen des Wohlklanges der Form und der Wärme des Affectes, besonders in der Schilderung des mütterlichen Schmerzes. Sie ward fälschlich Boccaccio beigelegt; auch die Autorschaft Niccolò Cicerchia's aus Siena steht für das Gedicht nicht fest.

Die italienische Literatur gegen Ende des 14. Jahrhunderts hat vorherrschend eine volksthümliche, bürgerliche und oft spießbürgerliche Physiognomie; von der idealen Höhe ist sie zur nüchternen Realität herabgestiegen. Trotzdem war man beständig bemüht, sich in den Formen und Ideen Dante's zu bewegen, und die Vorliebe der vorangegangenen Zeit für Vision und Allegorie setzte sich in blassen, ungeschickten Nachahmungen kümmerlich fort. Voll von Dante'schen Reminiscenzen, obgleich dem Inhalte nach einem verschiedenen Kreise angehörig, sind die Dichtungen Domenico's von Prato, welcher um die Wende des 14. Jahrhunderts als Notar und in ärmlichen Verhältnissen lebte. In seinem Poem Il Pome del Bel Fioretto, in 3 Gesängen in Octaven, schildert er uns, wie er auf einem herrlichen, blumenreichen Plane an einer Quelle, welcher eben il bel fioretto genannt wird (III. 16), schöne Frauen und unter ihnen seine Geliebte Melchionna von Poggio Imperiale sich mit dem ländlichen Gesellschaftsspiel des Pomo belustigen sieht. Den Frauen giebt er die Namen heidnischer Gottheiten und beschreibt weitläufig die Wechselfälle des Spieles, zu dessen Richter er selber erkoren worden. Solche Wettspiele und Kämpfe von Frauen, die Gelegenheit zum Preise der Schönen gaben, waren ein

beliebter Gegenstand der Dichter; wir finden ihn in der Boccaccio zugeschriebenen Caccia di Diana, in Sacchetti's Battaglia delle belle donne, in den Wettkämpfen der Nymphen im 1. Buche von Frezzi's Quadriregio. Ein sehr fruchtbarer Gegenstand war es gewiß nicht, und bei Domenico von Prato erscheint er noch ärmlicher wegen des hohen Tones, den er für so unbedeutende Dinge anschlägt, der Phrasen, die er für sie sehr unpassend aus Dante's Comödie entlehnt. Ein anderes langes Gedicht, das Rimolatino betitelt ist, erzählt eine Vision, in welcher der Verfasser seine Geliebte als Hindin, als Nachtigall, dann als die Braut eines anderen sieht im Reiche Amore's, und sie gefeiert, sich selber vertrieben, bis ihn der Jammer erweckt.

Domenico's Landsmann, Giovanni von Prato, der wahrscheinliche Verfasser des Paradiso degli Alberti, blieb nicht bei der Nachahmung von Aeußerlichkeiten stehen, sondern suchte Ideen Dante's zu reproduciren in einem allegorischen Gedichte in Terzinen, welches er zuerst Philomena nennen wollte, dann aber ohne Titel ließ. Hier haben wir die allegorische Vision mit ihren gewöhnlichen Einzelheiten. Die 7 Tugenden unter eigenthümlichen Namen (Costanza, Ginevra, Tommasa u. s. w.) führen den Autor aus dem Walde des Irrthums zu der Wiese hinauf, welche ihr Wohnsitz ist; bevor er sie betritt, muß er, wie Dante und Ameto, in einem Flusse baden, worauf ihm die Schönheit des ihn Umgebenden sichtbar wird. Um durch das Wasser zu gehen, entkleidet er sich, und ebenso thun die 7 ihn geleitenden Göttinen, deren etwas wollüstige Beschreibung an Boccaccio's Nymphen erinnert, während andere Einzelheiten von Petrarca genommen sind. Die Tugenden singen, erklären, moralisiren unabläßig, und ihre Reden bilden den Kern des Gedichtes. Der Berg der Tugenden ist zugleich der Parnassus; Poesie und Theologie verschmelzen, sind Synonyma, nach Boccaccio's Lehre in der Vita di Dante:

> Questa è la santa diva Poesia
> Ch' è sì leggiadra, dolce, vaga, altera,
> O Beatrice, o vuoi Teologia:
> Nomi le sono sinonami, e uno
> Subietto e solo a vera fantasia (p. 161).

Hier kommen ihm nun die vier großen florentinischen Dichter entgegen, d. h. außer Dante, Petrarca und Boccaccio auch Zanobi da Strada, der nur lateinisch dichtete, den das Zeitalter jenen dreien als ebenbürtig beigesellte, und dessen Ruhm die Jahrhunderte ganz erbleichen ließen. Diese Dichter geleiten ihn dann weiter, wo er noch andere berühmte Künstler schaut, wie Giotto, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna. Das Poem scheint vor dem Schlusse abzubrechen; die Form ist roh und trivial; wie beim Romane ist es der erste, noch nicht gefeilte Entwurf. Große Dunkelheit herrscht überall; meist ist es wohl einfach Unfähigkeit, die schwierigen Gedanken in Verse zu bringen; aber bisweilen ist die Dunkelheit gewiß auch gesucht, bei Giovanni und vielen anderen in jener Zeit; die Schwierigkeit des Verständnisses galt an Dante als eine Hauptsache, die man nachahmte. Die Erfindung ist äußerst schwach, in der Darstellung alle Gegenstände nebelhaft und schwankend; die Festigkeit, welche Scholastik und Mystik doch immer noch in ihren Formen besaßen, ist aufgelöst durch das Eindringen neuer fremdartiger Elemente aus den classischen Studien. Weit anziehender als sein Roman und sein Poem ist daher ein frommer Traktat Giovanni's in Prosa: Il trattato d' una angelica cosa mostrata per una divotissima visione, geschrieben im Namen einer Frau über die Vision eines himmlischen Weibes, welches ihr Lehren des tugendhaften Wandels giebt. Diese himmlische Erscheinung, d. i. die Liebe Gottes, herbeigerufen durch das inbrünstige Gebet[1]), welches sich seinem Throne naht, ähnelt wiederum der Beatrice des Purgatorio: sotto un sottilissimo velo cerchiato dalle verzicante fronde della uliva, und auch sonst fehlt es nicht an Entlehnungen aus der Comödie. In dieser Prosa und auch in den eingestreuten Gebeten in Terzinen fühlt man noch die schlichte religiöse Wärme des Trecentisten, welche sich auch in einem weit einfacheren und klareren Style ausdrückt.

Die bedeutendste Anstrengung, Dante's Schöpfung zu erneuern, machte Federigo Frezzi aus Foligno in Umbrien, der dem Domini-

---

[1]) Der Verfasser verstand wohl, mit Boccaccio und anderen alten Erklärern, Dante's Donna gentile, die durch Lucia Beatrice sendet, als das Gebet

canerorden angehörte, in Florenz (1376), in Pisa (seit 1378) und in Bologna (1387—90) Theologie lehrte, 1402 Provinzial des Ordens und 1403 Bischof von Foligno wurde. 1414 war er beim Concil von Constanz und starb 1416 oder Anfang des folgenden Jahres. Sein großes Gedicht Il Quadriregio, gewidmet dem Ugolino Trinci, Herrn von Foligno, ist theilweise schon vor 1394 verfaßt, da der Condottiere John Hawkwood (Giovanni Aguto) noch als lebend erwähnt wird (II, 18), aber vollendet erst zwischen 1400 und 1403. Quadriregio bedeutet das Gedicht von den vier Reichen, den Symbolen der vier Stufen, auf denen der Mensch aus dem Elende zur Glückseligkeit, von der Verderbniß des Lasters zur Tugend gelangt. Im 1. Buche befindet sich der Verfasser im Reiche Amore's, in den Irrwegen der Begierde, wo ihn Cupido und Venus mit Versprechungen eiteler Freude immer von neuem hintergehen. Sie machen ihn in die Nymphen der Diana eine nach der anderen verliebt; aber stets nimmt seine Leidenschaft ein schmerzliches Ende. Die liebliche Ilbina wird von Minerva auf deren Wagen in ihr Reich emporgeführt und vor Amore's Pfeil gerettet; die Göttin überredet auch den Verfasser, ihr und der Geliebten hinaufzufolgen; aber da zeigt ihm Venus eine schönere Nymphe und zieht ihn zur Erde zurück. Es folgen neue Enttäuschungen. Diese Erzählung ist eintönig; es wiederholt sich beständig dieselbe Situation. Der mythologische Apparat und die idyllischen Scenen, das Schießen der Nymphen nach dem Kranze, die Jagd derselben nach dem Hirsche, zeigen den Geschmack der von Boccaccio beeinflußten Poesie der Zeit. Im Munde mehrerer Nymphen und Cupido's beginnen schon hier sehr unpassend die trockenen Belehrungen über Dinge der Natur. Im Reiche der Venus selber von der schönen Jonia betrogen, schwört sich endlich der Verfasser ganz vom falschen Cupido los.

Im 2. Buche erscheint ihm Minerva wieder und wird seine Führerin. Sie gelangen an einen Scheideweg, und, da er statt der steilen, nach oben führenden Straße die bequeme nach abwärts wählt, so kommt er in die Hölle bis zur Tiefe und steigt mit Hilfe der Göttin wieder aufwärts zurück, wobei die Hölle selbst mit größter Kürze beschrieben wird. Sie durchwandern den Limbus

und dann eine phantastische Region, in welcher durch allegorische und mythologische Wesen und Vorgänge die Zustände auf der Erde, die Laster der Menschen und ihre Geschicke versinnbildlicht werden; Tityus z. B., dessen Leber vom Geier zerfressen wird und über Nacht wiederwächst, stellt den Menschen dar, der beständig stirbt und beständig sich erneuert, der steinrollende Sisyphus die leeren und nutzlosen Bestrebungen der Menschen, Ephialtes die Großen der Erde, die von der erklommenen Höhe der Macht in die Tiefe hinabstürzen. Er sieht die Fortuna, welche ihre Räder dreht, so daß fallen muß, wer sich erhob. Er findet hier eine Feuerstadt Dite (cap. 15), genau entsprechend der drunten in der Hölle, welche Dante geschildert hat; denn die Erde mit ihrer Sünde und ihrem Elend ist nur ein Abbild der Hölle selbst. Er sieht, wie Circe die Menschen in Teufel, Wölfe, Ochsen verwandelt, d. h. wie das Laster sie der Menschenwürde beraubt, während sie äußerlich scheinbar dieselben bleiben. Er kommt in den Tempel Pluto's, wo Nummus als Gott angebetet wird. Alle diese Regionen, von der Höllentiefe aufwärts, bilden die Reiche Satans. Im letzten Capitel geht der Autor durch eine Pforte ein und sieht den Fürsten des Bösen triumphiren; sein Aussehen ist schön und freundlich, sein Hof voll Glanz und Jubel; aber, durch den Krystallschild der Minerva schauend, erblickt er alles verändert, in seiner wahren, abschreckenden Gestalt. Die Welt des Bösen ist äußerlich verlockend, aber im Inneren voll Grausen.

Im 3. Buche gelangt er, nachdem er durch seine Demuth Satan besiegt hat, in das Reich der Laster und kommt auf ansteigendem Pfade durch die sieben Gebiete der Todsünden, welche als weibliche Personificationen erscheinen. Das 4. Buch endlich beschreibt das Reich der Tugenden. Im irdischen Paradiese überläßt ihn Minerva den Hütern desselben, Henoch und Elias, zur Führung, während sie selbst zu ihrem himmlischen Sitze heimkehrt, eine wenig glückliche Nachahmung von Virgil's Abschied im Purgatorio. Die beiden Propheten geleiten ihn bis zum Gebiete der Temperanza, wo die Umiltà die Führung übernimmt. Die freiwillige Demüthigung verschafft ihm den Eintritt in jedes der Reiche, und er betritt nach einander die der Fortezza, Prudenza und Giustizia. Sie sind

personificirt als strahlende Königinnen, umgeben von ihren Hofdamen, d. h. den Personificationen ihrer Unterabtheilungen, und die Cardinaltugenden reden, sich selbst erklärend, die Bedeutung ihrer Theile, der Damen, erläuternd, über die verdorbene Welt moralisirend. In diesen Reichen der Cardinaltugenden weilen die tugendhaften Heiden, die hierher in einen mittleren Zustand der Seligheit erhoben sind; christliche Selige erscheinen hier gleichfalls, aber nur vorübergehend, wie in Dante's Sphären; denn ihr wahrer Sitz ist das himmlische Paradies. Im Reiche der Fede empfängt den Autor der heilige Paulus, und er sieht den Tempel des Glaubens aufgerichtet aus den Leibern der Märtyrer. Im Reiche der Speranza befindet sich als ein Theil desselben das Purgatorium, durch dessen Feuer der Dichter, geleitet von der Speranza selbst und der Carità, hindurchgehen muß. Er redet in den Flammen mit mehreren Seelen; die des Pier Farnese, des tapfern, auch von Pucci gefeierten Generalcapitäns der Florentiner im Kriege gegen Pisa, der 1363 an der Pest starb, wird gerade aus dem Fegefeuer erlöst, wie Dante's Statius. Nach dieser Läuterung führt die Carità den Autor zum Himmel empor und durch die Sphären des Paradieses bis zum Anblick Gottes, worauf er sich zur Erde zurückversetzt findet. Von dem, was er im Paradiese geschaut hat, redet er nur ganz kurz in allgemeinen Ausdrücken, wie Paulus, weil sich das Unaussprechliche hienieden nicht sagen läßt.

Frezzi's Jenseits hat mit dem des Volksbewußtseins nichts zu thun, sondern ist eine lediglich zu moralischem Zwecke ersonnene Construction. Die eigentliche Hölle, jene symbolische Darstellung der Erde und die Reiche der Laster bilden doch wiederum zusammen eine weitere Hölle, das Sinnbild für den Zustand der Corruption überhaupt; hier überall trifft er verdammte Seelen. Das Reich Amore's, welches das Vorspiel bildet, ist auch nur die Erde selber, betrachtet noch durch den Schleier der täuschenden Sinnlichkeit, während bei der zweiten Darstellung die Vernunft ihr Wesen durchdrungen hat. Die Reiche der Tugenden sind ein Mittelding zwischen Purgatorium und Paradies, und das Purgatorium selbst nur ein kleiner Theil derselben. Frezzi's Allegorien sind zuweilen tiefsinnig, besonders in jenem Abschnitte, der die Zustände der Mensch-

heit symbolisirt. Aber von Dante's wunderbar klarer Architektonik, von seiner anschaulichen Malerei der Oertlichkeiten, welche uns mitten in die phantastische Welt hineinversetzt, findet sich bei Frezzi keine Spur, und seine abstracten Gedanken waren solcher Versinnlichung auch nicht fähig. Er hat von Dante häufig Situationen, Bilder, Ausdrücke, ganze Verse genommen; die Poesie seines Meisters blieb ihm verschlossen. Auch die Persönlichkeiten seiner oder der kurz vergangenen Zeit, denen er hin und wieder auf seiner Wanderung begegnet, bleiben bloße Typen und Symbole, und keine ergreifenden Scenen entwickeln sich auf dem Hintergrunde der Lehrdichtung.

Andere Versuche allegorischer Poesieen schlossen sich näher an diejenigen Boccaccio's und Petrarca's an. Den letzteren feierte unmittelbar nach seinem Tode (1374) Zenone Zenoni aus Arezzo in einer sehr ungeschickten und geistlosen Vision in 13 Capiteln, betitelt, man weiß nicht recht warum, La Pietosa Fonte. Er sieht da, in der Götterversammlung, vor Jupiters Thron die Welt und dann Florenz erscheinen, des Dichters Verlust beklagen und seine Verdienste rühmen; er sieht die Wissenschaften seine Werke darbringen und ihn selbst in strahlendem Glanze von Apollo und Minerva herbeiführen, gefolgt von endloser Schaar der alten Philosophen und Dichter; Apollo krönt ihn mit dreifachem Kranze und Jupiter versetzt ihn in den höchsten Himmel.

Jacopo von Montepulciano, welcher zu der diese Stadt beherrschenden Familie del Pecora gehörte, mit ihr 1385 vertrieben, in Florenz 1390 in das Gefängniß der Stinche geworfen ward und sich dort, in großem Elende und von Almosen lebend, bis 1407 befand, schrieb in dieser traurigen Lage (vor 1395) eine Fimerodia, was nach seiner Absicht famoso canto d' amore bedeuten soll. Das Poem bezieht sich auf die Liebe Luigi Davanzati's zur Alessandra de' Bardi, obgleich der Verfasser stets in erster Person redet. Der Liebende erzählt, wie ein Freund ihn von der sinnlichen zur geistigen Liebe bekehren wollte, wie Venus in einem Traum ihn vom Reiche der Diana mit Versprechungen wieder in das ihrige lockte, wie Cupido einen vergeblichen Angriff gegen die Schöne versuchte, wie Jupiter selbst, im Streite zwischen Venus und Diana, die Alessandra für der letzteren Eigenthum erklärte, und endlich auch sein eigenes

Herz nur noch die Flamme der reinen, geistigen Liebe empfand. Die Begabung des Autors war gering; er kämpft mit der schwierigen Terzinenform und der Unbestimmtheit seiner Gedanken. Der Einfluß der Amorosa Visione und der Trionfi ist offenbar; überall, wo sich die Möglichkeit bot, erscheinen die langen Aufzählungen aus der alten Geschichte und Sage, und dieser gelehrte Prunk wird fast zur Hauptsache.

Am allgemeinsten wurde die Nachahmung von Petrarca's Lyrik, von welcher fast kein damaliger Liebesdichter frei ist. Unter den älteren Petrarchisten sind zu nennen der Venetianer Marco Piacentini, von dem eine Anzahl Gedichte neuerdings irrthümlich Petrarca selbst beigelegt und andere im 16. Jahrhundert Cino von Pistoia untergeschoben wurden, und der Florentiner Cino di Messer Francesco Rinuccini († 1407). Zu Anfang des 15. Jahrhunderts dichtete der Römer Giusto de' Conti, der (den 19. November) 1449 in Rimini als consigliere Sigismondo Malatesta's starb und seine Ruhestätte in einem der Grabmäler von S. Francesco erhielt. Sein Canzoniere, betitelt La Bella Mano, weil er in demselben so oft von der schönen Hand seiner Geliebten redet, entstand in Bologna 1409. Man bewunderte an ihm den genauen Anschluß an sein Vorbild Petrarca und die Reinheit der Sprache; denn er schrieb schon in einer Zeit, wo die Literatur des Trecento zu Ende und eine neue der Cultur der Vulgärsprache anfangs nicht günstige Epoche angebrochen war.

XVII.

Die Humanisten des 15. Jahrhunderts.

Franco Sacchetti, den Zustand der Dichtung in seiner Zeit mit dem Glanze der nächsten Vergangenheit vergleichend, fühlte den großen Unterschied zum Nachtheil des ersteren:

> Wohl müht umsonst sich, wer jetzt Verse schmiedet,
> Denkt man, wer für Beatrix hat gesungen,
> Und wessen Lied für Laura ist erklungen.

So sagte er in einem seiner Madrigale und klagte bitter über die große Schaar der Reimer, welche die Kunst profaniren. Im Jahre 1374 beweinte er in einer langen Canzone den Tod Petrarca's, und als 1375 Boccaccio starb, da wurden seine Trauerklänge noch schmerzlicher; er verzweifelte ganz und gar, glaubte, die Poesie sei nun selber todt. Wie soll man hoffen, daß ein Dante auferstehe, da sich nicht einer findet, der ihn zu lesen wisse? Wer wird sich noch mit dem wunderbaren Gedichte der Africa beschäftigen, wer wird so schöne Dinge schreiben können wie das Buch degli Iddii e lor costumi und die vier anderen lateinischen Werke Messer Giovanni's? Todt ist die Tüchtigkeit, und er fürchtet, es möchte die Drommete des jüngsten Gerichts ertönen, ehe sie wieder auferstehet. Die Habsucht herrscht allenthalben; ein jeder denkt nur an Ziffern und Geld; die Studirzimmer haben sich in Backstuben verwandelt.

Es sind, wie man sieht, die Gemeinplätze der Lobredner des Vergangenen, wie man sie in jedem Jahrhundert hören kann; allein zu Grunde lag das richtige Gefühl, daß die Zeiten sich geändert hatten, daß eine große Epoche der Literatur abgeschlossen war. Nach solchen Leistungen war es natürlich, daß die Productionsfähigkeit sich für einige Zeit erschöpft zeigte, und daß für eine neue Blüthe der Literatur es einer neuen Vorbereitung bedurfte. Neue Elemente mußten in die Cultur eingehen, um sie zu befruchten, und dieselben kamen eben von der Beschäftigung mit dem Alterthume. Jene Furcht Sacchetti's war ungegründet; die Studirzimmer wurden nicht zu Backstuben; die classische Gelehrsamkeit, weit entfernt zu verschwinden, war vielmehr im Begriffe, immer machtvoller emporzuwachsen und so allerdings selbst mit dazu beizutragen, daß in der nationalen Literatur ein kurzer Stillstand eintrat.

Das Beispiel Petrarca's und Boccaccio's, welche mit so großer Liebe sich in das Studium der Alten versenkt hatten, wirkte zündend in weiten Kreisen. Schnell folgten ihnen andere, welche ihre Begeisterung theilten und demselben Ziele einer Wiedererweckung der classischen Welt nachstrebten. Coluccio Salutati, Luigi Marsili und Giovanni da Ravenna gehörten noch derselben Generation an oder waren doch nur wenig jünger, alle drei noch mit Petrarca persönlich befreundet. Coluccio Salutati (1330—1406) ward apostolischer

Secretär und dann 1375 Kanzler der Signoria von Florenz, der erste humanistisch gebildete Mann, der diese Stellung inne hatte und den Staatsschriften die Reinheit des classischen Styles zu verleihen suchte. Seine Schreiben wurden deshalb sehr bewundert, und dabei fehlte ihnen nicht die politische Wirksamkeit; Giangaleazzo Visconti soll, wie Papst Pius berichtet (Europa, cap. 55), als er mit den Florentinern im Kriege lag, gesagt haben, tausend florentinische Reiter thäten ihm nicht so viel Schaden wie die Schreiben Coluccio's. Er verfaßte lateinisch unter anderm 8 Eclogen und ein Lehrgedicht De Fato et Fortuna, wo er die astrologischen Prophezeiungen bekämpfte und Dante's Worte über die Fortuna (Inf. VII), sowie dessen Gespräch mit Marco Lombardo über die Freiheit des Willens (Purg. XVI) übersetzte. Er war es besonders, der nach Petrarca's Tode sich um die Erhaltung und Veröffentlichung von dessen Africa bemühte, sich von Francesco da Brossano eine Abschrift derselben verschaffte und diese mit seinen Bemerkungen versah. Durch ihn wurden eigentlich zuerst Cicero's Briefe ad familiares bekannt, von denen er, durch beständige Mahnungen an den mailändischen Kanzler Pasquino de' Cappelli und den Dichter Antonio Loschi eine Copie aus der in Vercelli befindlichen Handschrift erhielt. Er nahm sich gern der jüngeren Leute an, die sich den Studien widmeten, und Poggio nannte ihn daher den gemeinsamen Vater der Gelehrten. Als er gestorben, wurde er mit dem Dichterlorbeer gekrönt.

Luigi Marsili (gestorben d. 21. Aug. 1394) gehörte dem Augustinerorden an; sein mannichfaltiges Wissen, welches die Theologie mit den weltlichen Gegenständen verband, erwarb ihm hohes Ansehen in seiner Vaterstadt Florenz; 1382 schickte ihn die Commune als Gesandten an den Herzog von Anjou; 1390 bat die Obrigkeit den Papst um seine Erhebung zum Bischofe der Stadt. Seine Wohnung im Kloster S. Spirito war der Sammelplatz für alle, welche Belehrung suchten. Da fand man die hinterlassene Bibliothek Boccaccio's; da setzte Meister Luigi die Freunde und Schüler durch die Kraft und Fülle seiner Rede und durch sein Gedächtniß in Erstaunen, wenn er Cicero, Virgil, Seneca und andere Alte nicht bloß citirte, sondern oft genug ihre Aussprüche aus dem Stegreif wörtlich wiedergab.

Giovanni von Ravenna führte ein unstätes Leben, hielt seit 1378 in verschiedenen Städten Oberitaliens und dann in Florenz Schule der Grammatik, d. i. des Lateinischen, und nicht wenige der später berühmten Gelehrten verdankten ihm ihre Kenntnisse. Nach einem Briefe Coluccio's hatte er fast 15 Jahre bei Petrarca gelebt, war also wohl einer von denen, welche der Dichter als Abschreiber im Hause hielt. Giovanni's eigene Schriften wurden wenig bekannt und blieben ungedruckt.

Bei diesen dreien bemerken wir noch das Interesse für die italienische Dichtung. Coluccio machte neben seinen lateinischen Versen auch solche in der Vulgärsprache, und einige Sonette von ihm sind erhalten; Giovanni da Ravenna erklärte in Florenz bisweilen auch Dante, wozu er von der Commune beauftragt ward (1412 und 1419), und Marsili commentirte italienisch die beiden Canzonen Petrarca's Italia mia und O aspettata in ciel, sowie die drei Sonette desselben gegen die Curie. Aber die classische gelehrte Richtung hatte schon das Uebergewicht. Im Jahre 1396 wurde, auf Betreiben Coluccio's, Palla Strozzi's und anderer, Manuel Chrysoloras, der schon vorher einmal als Gesandter des griechischen Kaisers in Venedig gewesen war, eingeladen nach Florenz zu kommen, wo er bis Anfang 1400 als Professor an der Universität lehrte. Später war er wieder mit politischen Angelegenheiten betraut in Oberitalien, in England, Frankreich, Spanien, kam 1410 abermals nach Florenz, war 1411 und 1412 in Rom, und ward 1413 zum Concil nach Constanz gesendet, wo er 1415 starb. Wie kurz auch seine eigentliche Lehrthätigkeit gewesen war, ihr Erfolg wurde ein bedeutender. Durch ihn begann die systematische und wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Griechischen; er schrieb auch eine, freilich noch sehr dürftige und elementare Grammatik seiner Sprache. Das große Verlangen der Zeitgenossen, die griechische Literatur kennen zu lernen, welches Petrarca und Boccaccio nur so unvollkommen hatten befriedigen können, fand endlich die Mittel seiner Erfüllung. Chrysoloras' Lectionen wurden von gereiften und hochangesehenen Männern auf's eifrigste besucht; er war der erste literarisch gebildete Grieche, der in Italien lehrend auftrat, ein ganz anderer Mann als Leontius Pilatus. Und seine

Wirksamkeit wurde zugleich sehr wichtig für den Aufschwung der lateinischen Eloquenz; das erkannte man allgemein an, auch die, welche nicht seine Schüler waren, wie Poggio.

Unter den Einflüssen und nach dem Vorbilde solcher Männer entwickelte sich Leonardo Bruni zum Humanisten. Er war aus Arezzo gebürtig und wurde daher Leonardo Aretino genannt. Als im Jahre 1384 die verbannten Ghibellinen mit Hilfe französischer Truppen unter Enguerrand de Coucy in Arezzo eindrangen und Leonardo's Vater Francesco Bruni mit anderen Bürgern der Gegenpartei nach Pietramala brachten, wurde er selbst in dem Castell Quarata eingeschlossen, aber gut behandelt; in dem Zimmer, wo er sich befand, war ein Porträt Petrarca's gemalt, durch dessen täglichen Anblick der damals 14- oder 15jährige Knabe sich von einem außerordentlichen Eifer für die Studien entflammt fühlte. Chrysoloras' Ankunft zog ihn von der Jurisprudenz ab, welcher er sich in Florenz gewidmet hatte, und er war 2 Jahre lang Schüler des Griechen, stand zugleich in intimem Verkehr mit dem alten Coluccio Salutati. Seine eigene Laufbahn war darauf eine ähnliche, wie die des letzteren. Er ging nach Rom (1405), wurde durch Innocenz VII. päpstlicher Secretär und blieb es unter den folgenden Päpsten. 1410 wurde er Canzler in Florenz, kehrte jedoch im folgenden Jahre in sein Amt bei der Curie zurück und ging 1414 mit Johann XXIII. zum Concil nach Constanz, verließ die Stadt aber bald, da er die Gefahr bemerkte, in welche ihn sein Verhältniß zu dem abgesetzten Papste brachte, und ließ sich 1415 dauernd in Florenz nieder. Er begann die Geschichte der Republik zu schreiben; als er das erste Buch vollendet hatte, erhielt er florentinisches Bürgerrecht (1416), und nach Abschluß von 9 Büchern (1439) das Ehrenbürgerrecht mit Steuerfreiheit für sich und seine Kinder. Schon 1427 war er von neuem zum Canzler gewählt worden. Seine Kenntniß des Griechischen verwerthete er für eine Reihe von Uebersetzungen in das Lateinische; er übertrug Aristoteles' Nicomachische Ethik und dessen Politik, eine Anzahl Dialoge Plato's, mehrere der Lebensbeschreibungen Plutarch's, 6 Reden des Demosthenes und eine des Aeschines. Er starb den 9. März 1444; bei dem Begräbniß legte man ihm auf die Brust sein Geschichtswerk, und

Giannozzo Manetti feierte ihn in einer Rede und krönte ihn mit dem Lorbeerkranze, eine Ehre, die vor ihm Coluccio und nach ihm noch vielen Humanisten zu Theil wurde.

Niccolò Niccoli, einer von denen, deren Bemühungen man die Berufung von Chrysoloras verdankte, war der Sohn eines Kaufmanns und für denselben Beruf bestimmt, wendete sich aber, nach seines Vaters Tode, ganz den Studien zu. Sein bedeutendes Vermögen gab er für Bücher aus, so daß er Noth gelitten haben würde, wenn ihn nicht Cosimo de' Medici unterstützt hätte. Auch eine Sammlung von Bildern, Statuen und Münzen soll er besessen haben, wie kaum ein anderer. Er wollte kein Amt, um ganz der Wissenschaft zu leben, und aus demselben Grunde verheirathete er sich auch nicht. Was man an Handschriften neu entdeckte, wußte er sich durch seine vielfachen Verbindungen alsbald zu verschaffen, ehe es andere zu Gesichte bekamen, hielt beständig Copisten in seinem Hause, schrieb vieles selber ab und legte auch bessernde Hand an. Er war es hauptsächlich, der Poggio zu seinen Nachforschungen in den ausländischen Bibliotheken antrieb. Er selbst schrieb nichts Lateinisches, seine Freunde sagten, weil er sich nie genug thun konnte, seine Feinde behaupteten, weil er nichts zu Stande brachte; nur eine italienische Schrift verfaßte er über die Orthographie, welche Guarino in einem Briefe sehr lächerlich machte. Den Sinn stets auf das Alterthum gerichtet, tadelte er mit Schärfe alles in der Gegenwart, und ward so ein strenger Kritiker der Anderen, von Poggio eben wegen dieser Rücksichtslosigkeit geschätzt, aber auch viel gehaßt wegen seiner scharfen Zunge und in heftige Fehden verwickelt. Viele holten sein Urtheil über literarische Werke ein, und er sagte es frei heraus, worauf jene beleidigt fortgingen. Aber auf jüngere Leute wirkte er segensreich, indem er sie zum Studium antrieb, sie bei ihrer Lectüre berieth, ihnen Bücher lieh, sich um Anstellung tüchtiger Lehrer bemühte. Sein Ruhm ist es ferner, zuerst eine öffentliche Bibliothek gegründet zu haben, da bisher die Büchersammlungen nur für Privatpersonen oder Körperschaften dienten. Niccoli ließ für die ehemals Boccaccio gehörigen Bücher in S. Spirito auf seine Kosten Schränke und andere Einrichtungen herstellen, welche die Benutzung durch ein größeres Publikum er=

möglichten. Als er dann, 73 Jahre alt, den 4. Februar 1437 starb, hinterließ er seine eigene Sammlung von etwa 800 Bänden für die Gründung einer anderen öffentlichen Bibliothek. Da aber seine Schulden bedeutend waren, so übernahm Cosimo de' Medici, gegen Befriedigung der Gläubiger, jene Bücher, ohne sie jedoch dem vom Verstorbenen vorgesehenen Zwecke zu entfremden; er ließ den größten Theil derselben im Kloster S. Marco aufstellen, und in späterer Zeit wurden sie, nach mannichfachen Schicksalen, die erste Grundlage der laurenzianischen Bibliothek.

Wie Niccoli, so wirkte auch Palla Strozzi nicht sowohl durch literarische Thätigkeit, als durch sein persönliches Beispiel. Er war aus edler florentinischer Familie und einflußreicher Staatsmann. Bei Einrichtung der Professur für Chrysoloras trug er einen großen Theil der Kosten und sorgte dann auch für die Sendung der fehlenden Bücher aus Griechenland. Er wurde, wie Niccoli, 1428 zu einem der Reformatoren der Universität ernannt, welche ihm vorzugsweise ihre ephemere Blüthe verdankte. Nach der Rückkehr Cosimo's de' Medici mußte der schon 62jährige Palla Strozzi (1435) in die Verbannung gehen und sah bis zu seinem Tode (1462) Florenz nicht wieder. Aber diese und andere Schicksalsschläge trug der Greis mit philosophischer Ergebung, bewahrte seiner Vaterstadt stets dieselbe Liebe und suchte seinen Trost in der Beschäftigung mit der Wissenschaft. In Padua, wo er lebte, nahm er Johannes Argyropulos und einen anderen Griechen in sein Haus, die ihm weiteren Unterricht ertheilten und Werke des Aristoteles erklärten.

Zu Chrysoloras' Schülern gehörte auch Ambrogio Traversari, der, geboren 1386 zu Portico in der Romagna, jung nach Florenz kam und dort (1400) in das Camaldulenserkloster degli Angeli eintrat. Er übersetzte vieles aus dem Griechischen in das Lateinische, meistens kirchliche Schriftsteller, doch unter anderm auch den Diogenes Laertius. Wie vorher bei Marsili, so versammelten sich jetzt bei ihm die gelehrtesten Männer der Stadt; auch Cosimo und Lorenzo de' Medici nahmen fast täglich an den Unterhaltungen Theil. Eng befreundet war Frate Ambrogio besonders mit Niccoli. 1431 ward er seinem stillen Klosterleben entrissen durch seine Ernennung zum General des Camaldulenserordens, als welcher er

viel mit öffentlichen Angelegenheiten zu thun hatte, auch in Papst Eugens Auftrage zum Concil nach Basel und weiter nach Deutschland ging. Er starb 1439.

Das 15. Jahrhundert ist die glorreiche Epoche, welche das Wissen und die Kunst des Alterthums wiedererstehen ließ und so der ganzen modernen Cultur Europa's die Grundlage gab. Diese Bewegung, welche zuerst in Florenz ihren Mittelpunkt und stets ihren festesten Boden fand, verbreitete sich rasch über das ganze Land, ward das allgemeine Interesse der Gesellschaft und entschädigte für den Druck und das Wirrsal der öffentlichen Zustände, umhüllte diese auch selbst mit ihrem glänzenden Schimmer. Die stürmischen Communen des Mittelalters, welche die Kräfte des Bürgers an sich zogen, seine Leidenschaften erregten, ihm große Lasten und Pflichten auflegten, sie waren nun verschwunden, aber mit ihnen auch ihre Freiheit. Aus ihren Trümmern erhoben sich die Herrschaften Einzelner, gegründet auf Gewalt und der Gewalt bedürftig, um sich zu erhalten. Daher war ihr Regiment meist ein tyrannisches, ganz im Interesse des Fürsten, und ohne Rücksicht auf Menschlichkeit und Moral, wo jenes in's Spiel kam. Aber diese Dynasten fanden Geschichtschreiber, Redner und Dichter, welche sie feierten, sie neben die großen Alten und über sie stellten. Was von den alten Republiken noch übrig blieb, bestand, mit Ausnahme des aristokratischen Venedig, eher dem Namen als der Sache nach. So war es in Florenz, wo sich in der Macht des Hauses Medici das Prinzipat unabänderlich vorbereitete. Nach dem Versuche, jene zu brechen, in der Verbannung Cosimo's 1433, kehrte dieser 1434 triumphirend zurück mit größerer Autorität, als die Familie je zuvor besessen hatte, und zum Fürstenthume fehlte ihm, wie Papst Pius sagte (Comment. l. II, p. 50), nichts nisi nomen et pompa. Die letzten Regungen des republikanischen Geistes, nachdem der offene Kampf gegen die Tyrannis aufgehört hatte, traten noch hervor in den zahlreichen Verschwörungen, wie der des Stefano Porcari in Rom unter Nicolaus V. (1453), der des Giov. Andrea Lampognani und seiner Genossen, welche Galeazzo Sforza von Mailand ermordeten (1476), der der Pazzi in Florenz gegen Lorenzo und Giuliano de' Medici (1478). In ihnen zeigte sich oft ein von

classischen Ideen inspirirter Heroïsmus; aber ihr Mißlingen verstärkte nur die Gewaltherrschaften.

Erstorben waren auch die großen politischen Fragen, welche das Mittelalter bewegt hatten; der Kampf zwischen Papst und Kaiser war zu Ende. Die Päpste, deren große Weltstellung durch die lange Abwesenheit in Avignon, durch den Ansturm der Concilien, das Streben der Nationalkirchen nach Unabhängigkeit erschüttert war, hielten zwar an ihren Prätensionen fest, wurden aber doch mehr und mehr weltliche Fürsten, deren Macht sich auf ihr Territorium und ihre Verbündeten gründete. Die deutschen Kaiser erschienen entweder gar nicht mehr, oder, wenn sie kamen, wie Sigismund und Friedrich III., so ließen sie sich friedlich krönen, besahen die Alterthümer, schenkten und verkauften Titel und kehrten über die Alpen zurück, ohne einen Einfluß auf die Angelegenheiten des Landes zu gewinnen, wie ihn erst wieder Maximilian I. übte. Der Gedanke einer italienischen Einheit lebte freilich fort, theils in dem Kopfe von Gelehrten als ein classisch literarisches Ideal, theils als das ehrgeizige Ziel mächtiger Dynasten. Giangaleazzo Visconti von Mailand scheint nach der italienischen Königskrone gestrebt zu haben, mit Gewalt, List und Betrug; seine Feinde, die Florentiner, warfen ihm solche Absichten vor, seine Anhänger, wie der Dichter Antonio Loschi oder Saviozzo von Siena, trieben ihn dazu an, und schon schwebte Florenz in großer Gefahr, als er plötzlich, erst 49jährig, 1402 starb. König Ladislaus von Neapel nahm mehrere Mal Rom ein, drang nach Toscana vor, und Leonardo Aretino (Rer. Gest. p. 258) urtheilt mit Bezug auf Florenz und die anderen freien Städte, daß sie der Unterwerfung nicht hätten entgehen können, besonders da schon ein großer Theil der Bürger ihm zuneigte. Da starb auch Ladislaus jung und plötzlich (1414). Die Kirchenspaltung, welche Gelegenheit zur politischen Einigung gegeben hätte, hörte auf; das wieder erstarkte Papstthum und die eifersüchtigen Mächte, Mailand, Neapel, Venedig, machten sie unmöglich.

Diese Eifersucht der Mächte, das Verlangen den eigenen Besitz zu sichern und ihn auf Kosten der Nachbarn zu vermehren, erfüllten das Land mit vielen kleinen Kriegen. Unter den Staaten kam die treuloseste Politik in Gebrauch; Friedensschlüsse wurden beschworen,

um alsbald verletzt zu werden, wo dann jeder der Gegner den anderen des Eidbruches beschuldigte, und keiner ihn scheute, wenn er Vortheil brachte. Wo man sich schwach fühlte, richtete man schon die Blicke nach auswärts, nahm französische und deutsche Hilfe in Anspruch, und der Gegner, der unter gleichen Umständen ebenso gethan hätte, sprach dann entrüstet vom Herbeirufen der Barbaren, wie Petrarca's Canzone. Die öffentliche Moral wurde bloße Rhetorik. Und diese Kriege zogen sich so in die Länge und wurden so verderblich besonders, weil sie von den Soldtruppen und ihren Condottieren geführt wurden, denen es um Geld und Soldatenruhm zu thun war und nicht um die Sache, welche im Interesse ihres Handwerks den Krieg nicht wollten enden lassen. Sie schädigten den Freund nicht weniger als den Feind, und schonten sich gegenseitig, schlugen unblutige Schlachten. Ein geringer Trost war es, daß diese Söldner jetzt keine Fremden mehr waren, sondern Italiener, daß das Waffenhandwerk wieder im Lande selbst in Blüthe gekommen war. Aber sie, die es übten, thaten es doch nicht als Bürger, kämpften nicht für ein Vaterland. Noch war Italien unabhängig nach außen, auch nicht stärker gespalten als in den voraufgegangenen Zeiten; aber das Land war nicht mehr die Sache des Bürgers; bei den Kämpfen und Bündnissen und Friedensschlüssen handelte es sich um dynastische Interessen. An Stelle der politischen Leidenschaft, die die Communen des Mittelalters bewegte, tritt die Indifferenz, der Individualismus. An großen Männern fehlt es nicht; es gab ausgezeichnete Soldaten und Feldherrn, wie Francesco Sforza, die Piccinini, aber kein nationales Heer; man besaß die geschicktesten Staatsmänner, die feinsten Diplomaten, und doch war die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten keine gute, weil die gemeinsamen Ziele fehlten.

Die Zeiten nach der Mitte des Jahrhunderts waren friedlicher und die Kämpfe nicht mehr so ununterbrochen und allgemein. Die großen Städte prosperirten, vor allen Florenz. Lorenzo de' Medici's Politik stellte in seinen letzten Jahren ein Gleichgewicht zwischen den größeren italienischen Mächten her, welches sie im Zaume hielt. Aber auch dieser Zustand, auf den man später sehnsüchtig zurückblickte, konnte kein dauernder sein; die alten Ursachen der Zwietracht bestanden

fort, und als neues Ferment kam hinzu das Streben der Päpste, seit Calixtus III., ihre Angehörigen mächtig zu machen, ihnen einen selbständigen Staat zu gründen, der beim Wechsel des Kirchenoberhauptes seinen Halt verlor. Die Kreuzung der Interessen, die gegenseitige Bedrohung ward endlich der Anlaß, fremde Fürsten herbeizurufen, denen das getheilte und schlecht gerüstete Land zur leichten Beute ward.

Der Druck der Gewaltherrschaften, die häufige Unruhe schien für die Förderung geistiger Arbeit wenig geeignete Verhältnisse zu bieten. Aber die Begeisterung überwand die Schwierigkeiten, und die äußere Stellung der Gelehrten, mochten sie auch von den Nöthen der Zeit zu leiden haben, war im allgemeinen keine ungünstige. Die Fürsten nahmen sie gern an ihren Höfen auf, theils allerdings nur in der Absicht, durch ihre Reden und Verse bei öffentlichen Gelegenheiten zu glänzen und durch sie ihren Ruhm auf die Nachwelt bringen zu lassen. Manche der Herrscher hatten aber auch ein höheres Verständniß für die humanistischen Bestrebungen; so vor allen König Alfonso von Aragonien, genannt der Hochherzige (il Magnanimo), der, nach langen Kämpfen, 1442 in den unbestrittenen Besitz von Neapel gelangte, und bis 1458 regierte, Federigo da Montefeltro, Herzog von Urbino (1444—82), der die vollständigste und vielseitigste Bibliothek jener Epoche anlegte, und Cosimo de' Medici.

Unter den damaligen Päpsten waren zwei selbst aus dem Kreise der Humanisten hervorgegangen und aus der bescheidensten Stellung des Gelehrten allmählich zu ihrer Höhe emporgestiegen. Nicolaus V. (1447—1455), Tommaso Parentucelli, war als Sohn armer Eltern in Sarzana geboren (1398), und mußte sich die Mittel für seine Studien als Hauslehrer der Söhne Rinaldo degli Albizzi's und Palla Strozzi's gewinnen. Schon als Bischof von Bologna war er ein eifriger Büchersammler, und während seines Papstthums gewährten ihm die großen Geldsummen, welche das Jubiläum von 1450 dem Schatze zuführte, reichliche Mittel für seine Bauten, für die beträchtliche Vermehrung der vaticanischen Bibliothek und für die freigebige Belohnung der vielen Uebersetzungen aus dem Griechischen, die er anregte.

Pius II. (1458—64), vorher Enea Silvio Piccolomini, war aus edler, aber verarmter senesischer Familie, geboren 1405 in der kleinen Ortschaft Corsignano, die er als Papst durch große Bauten verschönte, zur Stadt und zum Bischofssitze erhob und Pienza nannte. Er war zwei Jahre Schüler Filelfo's in Florenz, ging als Secretär des Cardinals Domenico da Capranica 1432 zum Concil von Basel und diente dann in derselben Stellung kurz nach einander drei anderen Prälaten. Den Cardinal Sta. Croce begleitete er nach Arras zur Friedensstiftung zwischen Frankreich und Burgund, ward mit diplomatischen Aufträgen nach Schottland gesendet (1435) und kehrte auf gefahrvoller und abenteuerlicher Reise durch England nach Basel zurück (1436). Obgleich noch Laie, spielte er eine Rolle beim Concil, erhielt Stimme, ward oft zu Aemtern gewählt und glänzte durch sein rednerisches Talent. Auch bei dem Conclave zur Wahl des Gegenpapstes Felix V. war er beschäftigt und ward Secretär in dessen Curie. Aber es war keine vortheilhafte Stellung, und er suchte die Gelegenheit, vom Concil loszukommen. 1442 wurde er in Frankfurt, wohin er mit den Concilsgesandten zum Reichstage gekommen war, von dem neuen deutschen Könige Friedrich III. mit dem Dichterlorbeer gekrönt, und bald danach trat er als Secretär in die Reichscanzlei. Er wurde intimer Freund des Canzlers Caspar Schlick, und erhielt allmählich wichtigere Geschäfte. Aus einem eifrigen Parteigänger der kirchlichen Freiheiten und Reformen wurde er zu einem ebenso eifrigen Verfechter des päpstlichen Absolutismus, bis er schließlich, selbst auf den Thron gelangt, mit der Bulle Execrabilis die Berufungen an ein allgemeines Concil feierlich verdammte. Als Gesandter König Friedrichs in Rom, zu Anfang 1445, erklärte er Papst Eugen, daß er geirrt, nun die Wahrheit erkannt habe und bereue, und erhielt willig die Verzeihung. Von da ab war er des Papstes Agent am deutschen Hofe, und seine geschickten Machinationen trugen nicht wenig bei, zuerst die Unterwerfung Friedrichs und dann die Deutschlands unter den heiligen Stuhl zu erzielen. Der Dank dafür war die Erhebung zum Bischof von Triest (1447) und dann zum Bischof von Siena (1450). Sein Ehrgeiz ging höher; doch hatte er mit der Antipathie zu kämpfen, welche man gegen den Apostaten hegte.

Endlich unter Calixtus III. erlangte er das Cardinalat (1456), und aus dem nächsten Conclave ging er als der Erwählte hervor.

Enea Silvio war er ein fruchtbarer Schriftsteller. In jüngeren Jahren, als er noch ein leichtes Leben führte, dichtete er frivole Verse, Epigramme, die Comödie Chrisis in dem derben Geschmacke der Römer (1444), vertheidigte in seinen Briefen sehr unbefangen die Rechte der Natur und die Fehltritte seiner eigenen Sinnlichkeit und schrieb die üppige Liebesgeschichte von Euryalus und Lucretia (ebenfalls 1444), welche er als Papst sehr bereute und durch ein Gedicht zur Warnung vor Amor gut zu machen suchte, indem er schrieb: Aeneam rejicite, Pium suscipite. Seine bedeutendsten Werke sind historische und geographische, die Commentarien über das Baseler Concil, die Geschichte Friedrichs III., diejenige Böhmens, und die beiden umfangreichsten, zu denen er noch während des Pontificats unter der Last der Geschäfte Muße fand, die Kosmographie und die Commentarien über die Geschichte seiner Zeit. Dazu kommen eine Reihe kleinerer historischer Schriften und die zahlreichen Reden und Briefe. Welche Begünstigungen konnte sich die gelehrte Welt von einem solchen Manne auf dem päpstlichen Throne versprechen! Aber man fand sich enttäuscht. Er richtete jetzt seine Gedanken und die Mittel, die ihm zu Gebote standen, auf die Vorbereitungen zu einem großen Kriege gegen die Türken und die Kämpfe um die neapolitanische Krone nach König Alfons' Tode. Auch mochte ihn seine eigene literarische Thätigkeit gleichgültiger gegen fremde Leistungen machen. Filelfo, der sich als seinen ehemaligen Lehrer aufspielte und vergeblich unermeßlichen Lohn erwartete, sagte daher, er habe aus Neid und Eifersucht Dichter und Gelehrte von sich fern gehalten, weil er nicht bloß als der summus pontifex, sondern auch als der summus orator atque poeta geachtet sein wollte.

Poggio (z. B. De Infoelic. Principum) und Filelfo (z. B. Sat. IV, 4) klagen viel über die den Musen feindlichen Zeiten, die Kriege, die allgemeine Geldgier, welche Tugend und Talent nicht achtet, den Mangel an Reichen und Mächtigen, welche die Wissenschaft und Dichtung beschützen; Campanus (Carm. VIII, 45) stellt die Dichter als den ärmlichsten Stand dar, dem allein kein Lohn für sein Werk werde, seufzt, daß der heliconische Fels stürze,

die castalische Quelle zum Sumpf geworden sei. Aber solche Klagen hört man zu allen Zeiten von den niemals Zufriedenen, und an anderen Stellen widersprechen sie sich selbst. In Wahrheit fehlte es an Protection nicht, und seit dem Alterthum waren den Schriftstellern nicht mehr solche Ehren und Belohnungen zu Theil geworden.

Petrarca waren einige wichtige Funde von Schriften alter Autoren, besonders solcher Cicero's gelungen; durch Coluccio wurden des letzteren Briefe ad familiares bekannt gemacht. Eine Reihe von Entdeckungen in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts brachte den Besitz an Werken der römischen Literatur fast zu dem Umfange, wie er seitdem geblieben ist. Glücklicher als irgend ein anderer war hier Poggio Bracciolini, geboren 1380 in Terranuova, einem Flecken des Territoriums von Florenz, und seit 1404 päpstlicher Secretär. Wie Leonardo Aretino ging er 1414 mit Johann XXIII. nach Constanz zum Concil und verblieb dort auch nach Absetzung des Papstes. Auf Antrieb Niccoli's forschte er in den benachbarten Klöstern nach Handschriften, und fand auf einem Ausfluge nach St. Gallen in einem Thurme, mit Staub und Schimmel bedeckt einen Theil von Valerius Flaccus' Argonautica, Asconius Pedanus' Commentar zu 5 Reden Cicero's, und vor allem einen vollständigen Quintilian, während Petrarca nur eine verstümmelte Handschrift besessen hatte. Welchen Jubel erregte die Nachricht dieser Entdeckung bei den Freunden in Florenz! „O ungeheurer Gewinn!“ ruft Leonardo Aretino aus (Epist. IV, 5). „O unverhoffte Freude! Ich werde Dich, o Marcus Fabius, ganz und unverletzt schauen!“ Alle Völker Etruriens, sagt er, sollten zur Beglückwünschung zusammenströmen, wenn Poggio den großen Meister der Redekunst heimsende, „befreit aus dem langen und eisernen Kerker der Barbaren“. Dieses Bild Leonardo's, das dem italienischen Patriotismus schmeichelte, wurde ein geflügeltes Wort, welches dann Poggio selbst oft verwendet hat und nach ihm auch andere. Und so fuhr er fort, die großen Römer aus den Verließen der Germanen und Gallier zu erlösen, welche ihren Besitz nicht ahnten, fand Statius' Silvae, Silius Italicus' Punica, Manilius' Astronomica, und auf einer Reise nach Frankreich 10

Reden Cicero's in Cluny und Langres. Von anderen wichtigen Entdeckungen, welche damals stattfanden, sind vor allen zu erwähnen die der Cicerohandschrift in Lodi durch den Bischof der Stadt Gherardo Landriani (1422), welche unter anderm De Oratore, Orator und Brutus enthielt, und die der 12 bis dahin unbekannten von den 20 Comödien des Plautus in einem Manuscripte, welches 1428, auf Poggio's Betreiben, der Cardinal Orsini in Rom von einem Nicolaus von Trier kaufte.

Auch in der Verbreitung und Nutzbarmachung des Neugefundenen zeigte sich Poggio als der rührigste von allen. Nach Schluß des Concils im Dienste des mächtigen Cardinals von Beaufort, Bischofs von Winchester, nach England gegangen, wendete er sich allerdings für eine Weile von den bisherigen Bestrebungen ab; es kamen ihm religiöse Bedenken; er beschäftigte sich ganz mit theologischen Studien, las vier Jahre hindurch kein classisches Buch. Aber diese ascetischen Anwandlungen waren eine Abweichung von seiner Natur, und kaum war er nach Rom und in die Stellung eines päpstlichen Secretärs zurückgekehrt (1423), so wachten die alten Neigungen wieder auf. Er ist eifrig bemüht, sich eine Bibliothek von classischen Autoren anfertigen zu lassen, hält Copisten, denen er eine schöne Handschrift beibringt, schreibt selbst ab, wenn es sein muß, und emendirt die Texte mit Hilfe anderer Codices. Dabei ist er immer wachsam, wo sich etwa eine Aussicht auf neue Entdeckungen eröffnet, die freilich oft zu Enttäuschungen führte, wie die Suche nach dem vollständigen Livius und Cicero's De Republica. Er sammelte Bildwerke, ließ von dem Franziskaner Francesco von Pistoia, der in den Orient reiste, Statuen, Büsten, geschnittene Steine für sich ankaufen, und erbat sich solche Kunstschätze von seinen Correspondenten auf Chios und Rhodos. 1434 verließ er Rom mit Papst Eugen und begab sich nach Florenz. Obgleich schon im 55. Jahre, heirathete er (Ende 1435) eine 18jährige Florentinerin, Vaggia, von der vornehmen Familie der Buondelmonti, mit welcher er trotz des großen Altersunterschiedes in glücklicher Ehe lebte. In seinem Geburtsorte Terranuova baute er sich ein stattliches Haus, wo seine Bibliothek und seine Alterthümer Aufstellung fanden, und in dieser Zurückgezogenheit

lebte er meistens in den 40er Jahren, mit Landbau und seinen Studien beschäftigt, und umgeben von seinen zahlreichen Kindern. 1453 wurde er Canzler von Florenz; in dieser Stellung schrieb er seine florentinische Geschichte, starb aber den 30. October 1459 vor ihrer Veröffentlichung, welche durch seinen Sohn Jacopo geschah.

Wie für die literarischen Denkmäler des Alterthums, so wurde das Interesse auch immer lebhafter für die Ueberbleibsel seiner gewaltigen Bauwerke. Jene Ruinen, an denen man sonst achtlos vorübergegangen war, welche die Phantasie des Mittelalters mit allerlei Fabeln umwoben hatte, sie begannen nun wieder ihre wahre Sprache zu reden. Mit Aufmerksamkeit und Staunen betrachtete man jetzt die Mauern, die Säulen, die Grabmäler, welche sich damals noch weit häufiger als heute auf diesem classischen Boden den Blicken darboten. Leonardo Aretino beschreibt in einem Briefe (III, 9) voll Bewunderung ein antikes Thor und eine Brücke in Rimini; der Venetianer Francesco Barbaro, von seiner Gesandtschaft in Rom 1426 erzählend, spricht mit Enthusiasmus von dem großen Eindrucke der Monumente und historischen Erinnerungen. Poggio macht Ausflüge nach Ferentino, Frascati, Grottaferrata und Albano, um die Alterthümer kennen zu lernen (Epist. III, 19f., 1428, und IV, 13, 1430). Er studirte die Ruinen in Rom selber, las ihre Inschriften und constatirte dadurch ihre wahre Bedeutung, machte sich von den falschen Traditionen los, die noch Petrarca getäuscht hatten. Er zuerst legte eine kleine Sammlung von Inschriften an, um ihre Erhaltung zu sichern, und gab eine Aufzählung der noch vorhandenen Ruinen Roms zu Anfang seines Buches De Varietate Fortunae. Eine Topographie der alten Stadt mit Identifizirung von deren öffentlichen Bauwerken versuchte Flavio Biondo in seiner Roma Instaurata. Papst Pius II. besuchte die antiken Reste in Tivoli (1460), in Ostia, in Albano und am Nemi-See (1463) und beschrieb sie mit Sorgfalt in seinen Denkwürdigkeiten. Ciriaco de' Pizzicolli von Ancona (1391—1449) durchstreifte unermüdlich die verschiedenen Gegenden Italiens, durchwanderte Griechenland und Kleinasien zu wiederholten Malen, und gelangte auch nach Aegypten; überall sammelte er Münzen, Gemmen, Bronzen, Gefäße, Bildwerke und Bücher, schrieb Inschriften

ab, zeichnete Denkmäler und legte seine Beobachtungen in Reiseberichten nieder, die leider größtentheils verloren gingen. Wenn man ihn fragte, was er treibe, so antwortete Cyriacus, er beschäftige sich damit, die Todten zu erwecken.

Hatte mit Chrysoloras' Erscheinen das Studium des Griechischen eigentlich seinen Anfang genommen, so wurde es gefördert durch die vielen anderen Griechen, welche im Laufe des 15. Jahrhunderts nach Italien kamen, wie Georgius Trapezuntius aus Creta, der schon 1420 in Venedig war, unter Papst Nicolaus in Rom lehrte und 1484 90 Jahre alt starb; Theodorus Gaza, aus Salonichi, ebenfalls durch Nicolaus V. als Professor an der römischen Universität angestellt († 1478); Johannes Argyropulos, zuerst in Padua bei Palla Strozzi, dann (1456) durch Cosimo de' Medici nach Florenz berufen; Constantin Lascaris, der in Mailand wirkte. Die Bedrängniß ihres Landes durch die Türken machte die Griechen den erneuten Versuchen einer Kircheneinigung geneigter. Zu dem von Eugen IV. zuerst (1438) nach Ferrara berufenen, dann wegen der Pest (Anfang 1439) nach Florenz verlegten Concil kam der Kaiser selbst von Constantinopel, und mit ihm erschienen mehr als 500 Griechen, unter ihnen viele angesehene, und auch in den classischen Doctrinen bewanderte Männer. Der hervorragendste derselben war der Bischof von Nicaea, Bessarion, gebürtig aus Trapezunt (1403—1472). Er betrieb auf das Eifrigste die Union, ließ sich dann, als seine Landsleute wieder von derselben abfielen, ganz in Italien nieder, wurde Cardinal (1439), Bischof von Sabina und von Tusculum (1449) und mit vielen Legationen betraut. Die unablässige Bemühung seines Lebens war es, Hilfe für sein unglückliches Vaterland gegen die Türken zu erlangen. Sein Palast in Rom war ein Vereinigungspunkt der Humanisten; er bildete das Bindeglied zwischen Griechen und Lateinern, bot vielen seiner Landsleute eine Zuflucht und verschaffte ihnen Anstellungen. Seine reiche Sammlung griechischer und lateinischer Manuscripte schenkte er der Republik Venedig, und sie wurde der Anfang der Bibliothek von St. Marco.

Manche der italienischen Humanisten begnügten sich mit dem Unterrichte des Griechischen in ihrer Heimath nicht, sondern gingen

selbst nach Griechenland hinüber, besonders auch in der Absicht, dort Handschriften zu erwerben. Giovanni Aurispa aus Noto in Sicilien (1369—1459) brachte 1423 bei seiner Rückkehr aus Constantinopel 238 Codices mit sich. Guarino von Verona (1370—1460) war in Constantinopel Schüler von Chrysoloras, und blieb dort 5 Jahre, war Professor des Griechischen in Florenz von 1408 bis 1414, lehrte dann in Venedig, in seiner Vaterstadt Verona, und endlich seit 1429 in Ferrara, wo seine Schule große Berühmtheit erlangte, und ihm die Zuhörer von weit und breit, sogar aus Ungarn und England zuströmten. Seinem Meister Chrysoloras bewahrte er ein pietätvolles Andenken, widmete ihm einen wahren Cultus und sammelte unter dem Titel Chrysolorina Alles, was in Vers und Prosa zu seinem Lobe geschrieben worden war.

Als den wahren Vertreter der griechischen Gelehrsamkeit in Italien betrachtete sich der eitele Francesco Filelfo, dessen Leistungen mit seiner eigenen hohen Meinung von sich und dem Ansehen, welches er in seiner Zeit zu gewinnen wußte, in keinem Verhältnisse stehen. Er war aus Tolentino in der Marca von Ancona, geboren den 25. Juli 1398, studirte in Padua und lehrte selbst schon zu 18 Jahren. 1420 wurde er als Secretär mit dem venetianischen Bailo nach Constantinopel geschickt, studirte hier das Griechische bei Johannes Chrysoloras, dem Neffen Manuels, und nach dessen Tode bei Chrysococcas, wo er Bessarion's Mitschüler war. Im Auftrage des Bailo ging er als Gesandter zum Sultan Murat II. und trat dann in die Dienste des Kaisers Johannes Paleologos, der ihn als Gesandten an Kaiser Sigismund nach Buda schickte. Im Gefolge des letzteren war er bei der Hochzeit Vladislaus' II. von Polen (1424) in Krakau und hielt hier eine Rede. Auf diese diplomatischen Reisen und die dabei gewonnene Kenntniß von Ländern und Völkern that er sich später nicht wenig zu gute, wenn er Auskunft und Rathschläge für die Anordnungen eines Türkenkrieges ertheilte.

Nach Griechenland zurückgekehrt, heirathete er Theodora, die Tochter von Johannes Chrysoloras, und 1427 landete er, nach 7½jähriger Abwesenheit, wieder in Venedig, ging kurz darauf nach Bologna, wo er mit einem Jahrgehalte von 450 Ducaten Eloquenz

und Moralphilosophie lehrte, und folgte im April 1429 einem Rufe nach Florenz. Hier bemerkte er bald, daß er bei den Parteikämpfen zwischen Scylla und Charybdis segele. Aber er schrieb doch sehr entzückt an Giov. Aurispa (den 31. Juli 1429). Die Stadt gefällt ihm außerordentlich; alle ehren ihn, alle führen seinen Namen im Munde; die angesehensten Männer nicht bloß, sondern auch die vornehmsten Frauen machen ihm auf der Straße Platz, daß er fast Scham darob empfindet. Er hat täglich 400 Zuhörer, vielleicht sogar mehr, und darunter reife Männer, von vornehmem Geschlechte. Niccolò Niccoli, der geschwätzige, und der schweigsame, finstere Carlo Aretino, die gleichfalls regelmäßig in seine Vorlesung kamen, waren ihm verdächtig; er fürchtete sie noch nicht; aber sie wurden ihm bald gefährlicher, da sie eine Stütze an Cosimo de' Medici fanden. Niccoli, der selbst zu Filelfo's Berufung mitgewirkt hatte, soll, da ihm derselbe Schriften von sich vorlas, diese nach seiner Weise scharf kritisirt haben, worauf der Verletzte seiner bösen Zunge freien Lauf ließ. Eine heftige, schmutzige Satire gegen Niccoli widmete Filelfo dessen intimstem Freunde, Ambrogio Traversari. Der Aufenthalt in Florenz wurde ihm unbehaglich, obgleich er sich immer seines Ansehens rühmt, der allgemeinen Liebe, die er, außer bei den Bösen, genießt. Eines Tages, im Frühling 1433, als er sich Morgens zur Vorlesung begab, fiel ihn ein Meuchelmörder an, ein gewisser Filippo aus Casale; er stieß ihn zurück, erhielt jedoch eine Verletzung im Gesichte. Die Urheberschaft schrieb Filelfo dem Kreise Cosimo's zu, obschon dieser ihm strenge Ahndung anbieten ließ, und, als Cosimo zeitweise seinen politischen Gegnern unterlag, und gefangen saß, triumphirte Filelfo in einer seiner Satiren (IV, 1) und ermahnte die Bürger, ihn zum Tode zu verurtheilen, da er verbannt nur mächtiger und furchtbarer zurückkehren würde. Und darin irrte er nicht. Beim Siege der Medici verließ er die Stadt und schleuderte von Siena neue Angriffe gegen Cosimo, Niccoli, Poggio, während man ihn in Florenz durch öffentliches Decret zum Rebellen erklärte. In Siena erschien wieder der Mordgesell Filippo, ward aber, da der Bedrohte rechtzeitig benachrichtigt worden, gefangen genommen und durch Abhauen der rechten Hand bestraft. Um sich zu rächen, sandte

Filelfo selbst mit anderen Verbannten einen griechischen Meuchelmörder nach Florenz, der Cosimo tödten sollte. Auch er ward gefaßt und gestand die Namen seiner Anstifter; ihm wurden beide Hände abgehauen, und Filelfo, wenn man seiner habhaft würde, sollte die Zunge abgeschnitten werden. Dennoch machte Cosimo 1437 und 1438 durch Ambrogio Friedenserbietungen, die Filelfo stolz zurückwies, in Wirklichkeit deshalb, weil er in Florenz doch stets in Gefahr geschwebt hätte.

Auch in Siena, wo er 4 Jahre verweilte, fühlte er sich nicht sicher, und seine Stellung an der Universität entsprach seinen Wünschen nicht. Im Januar 1439 ging er zunächst auf ein Semester nach Bologna; man gab ihm für die kurze Zeit 450 Ducaten, ein Gehalt, wie es damals in Italien ganz unerhört war. Aber noch ehe die Frist verstrichen war, befand er sich schon in Mailand. Der Herzog, Filippo Maria Visconti war eine der wenigen Personen, von denen Filelfo nur Gutes zu reden wußte; er erhob ihn bei Lebzeiten und nach dem Tode in die Wolken, stellte ihn den anderen Fürsten zum Vorbilde hin, rühmte vor allem seine Milde und Freigebigkeit. In der That gewährte ihm der Herzog eine Pension von 500, dann von 700 Ducaten und schenkte ihm ein schönes Haus (Sat. VII, 2). Hier hatte er auch günstige Gelegenheit, seine Rachepläne gegen die Medici zu fördern; bei Filippo Maria fand er geneigtes Gehör, wenn er zum Kriege mit Florenz mahnte, und als der Herzog 1440 Niccolò Piccinini gegen die Republik sandte, schrieb er ermunternd an den verbannten Rinaldo degli Albizzi, indem er sich die Urheberschaft dieses Zuges beilegte, schrieb auch lange Briefe an den senatus und populus Florentinus und an Cosimo selber, wo er zur Eintracht mahnt, zur Rückberufung der vertriebenen Adelspartei und zum Frieden mit dem tugendreichen Fürsten Filippo Maria.

Nach des Herzogs Tode (1447) und während der Wirren in Mailand dachte Filelfo ernstlich an die Versöhnung mit Cosimo und widerrief alle Beschimpfungen, welche er auf ihn gehäuft hatte, eine Palinodie, welche ebenso schamlos war wie die vorhergegangenen Angriffe. Aber als sich Francesco Sforza der Stadt bemächtigte (1450), blieb er in Mailand. Im Jahre darauf begann er sein

Epos, die Sphortias; auch eine prosaische Geschichte des Lebens und der Thaten Francesco Sforza's wurde projectirt, und in beiden Werken sollten neben jenem Fürsten noch manche andere, wie Sigismondo Malatesta, Lodovico und Carlo Gonzaga, gepriesen und damit der geldsüchtigen Muse des Humanisten tributpflichtig gemacht werden.

Nach dem Verluste seiner Gattin Theodora (1441) war Filelfo die Idee gekommen in ein Kloster zu gehen; der Herzog Filippo Maria hatte ihn davon abgebracht und ihn mit einer schönen und reichen Mailänderin, Orsina Osnaga, verheirathet. Als auch diese 1448 starb, kehrten bei Filelfo jene frommen Gedanken zurück; er bat Papst Nicolaus um die Erlaubniß, in den geistlichen Stand zu treten (Sat. IX, 8) und erhielt dieselbe, obgleich das sonst bei einem zwei Mal verheirathet gewesenen nicht geschah (Sat. X, 4). Aber nun zeigte sich, was er gewollt hatte, wenn er der Welt Lebewohl sagte:

> At postquam sanctae statuis me, maxime praesul,
> Scribere militiae, scribas precor ordine certo;
> Nam quod grande potest obiisse gregarius ullum
> Miles opus? . . .

Natürlich verlangt er es nicht aus Habgier, sondern um mit seiner Gelehrsamkeit der Kirche zu dienen! Als die Pfründe, das Bisthum, oder was er sich nun erwartete, nicht kam, wollte er auch vom geistlichen Stande nichts wissen und verheirathete sich zum dritten Male mit der Mailänderin Laura Maggiolini (gegen 1452).

Indessen, wenn der Papst ihm diesen Wunsch nicht erfüllt hatte, so zeigte er sich ihm, wie den Humanisten überhaupt, doch sonst gnädig. Auch König Alfonso wünschte ihn zu sehen, und eine Reise, welche er 1453 nach Rom und Neapel machte, gestaltete sich, wenn wir seinem eigenen Berichte glauben wollen, zu einem wahren Triumphzuge. Da er sich auf der Hinreise in Rom nicht länger aufzuhalten beabsichtigte, erschien, als er schon zu Pferde stieg, der päpstliche Secretär Pietro da Noceto und brachte ihn fast mit Gewalt zum Papste, der ihm 500 Ducaten schenkte und ihm den für den König bestimmten Band seiner Satiren nicht eher herausgab, als bis er ihn ganz gelesen hatte. Alfonso machte ihn, als er ihm

die Gedichte vorgetragen hatte, in Capua zum cavaliere a spron d' oro, erhob ihn mit preisenden Worten und krönte ihn mit dem Lorbeer. Auf der Rückreise wurde er noch päpstlicher Secretär, und empfing Ehren und Geschenke auch an den Höfen der kleineren Fürsten, die er unterwegs besuchte.

Mit welchem Wohlgefallen erzählt Filelfo von diesen Ehrenbezeigungen! Wie oft prahlt er in seinen Briefen mit den Huldigungen von Fürsten und Städten, welche wetteifern, ihn für sich zu gewinnen oder ihm Gnaden zu erweisen. Selbst bei den Türken war sein Name bekannt und geachtet, und als bei der Einnahme Constantinopels auch seine Schwiegermutter Manfredina und deren zwei Töchter in Sklaverei geriethen, bewog ein Gedicht und ein Brief von ihm den Sultan Mahmud, die Frauen ohne Lösegeld zu befreien. Er selbst war der lauteste Herold seines Ruhmes; er meinte seinesgleichen nicht zu besitzen. Dichtete er doch auch griechisch, was noch kein Lateiner gethan hatte, und in allen Gattungen des Styles hatte er sich versucht, und, wie er glaubte, in allen die Palme errungen. Poggio, wenn er sich rühmt, stellt sich nur neben die Neueren, nimmt die Alten stets als unerreichbar aus. Filelfo erhebt sich auch über sie, meint Virgil und Cicero zu übertreffen, den ersten, weil er auch Redner, den zweiten, weil er auch Dichter ist, und alle, weil er beide classische Sprachen handhabt. So redet er in einem seiner Epigramme.

Unter Francesco Sforza war er mit seiner Lage in Mailand nicht mehr zufrieden; lange mußte er auf Fixirung seiner Provision warten; dann fehlte es an Geld, und die Zahlung fand unregelmäßig statt. Filelfo wurde wüthend, sagte dem Schatzmeister Beleidigungen, und drohte, zu den Venetianern, den Feinden des Herzogs, zu gehen, die ihm 700 Ducaten angeboten hätten. Dieses war im Sommer 1452. Seitdem beginnen immer von neuem die Klagen über seine Noth, den Mangel an Kleidern, an Büchern, die er hat versetzen müssen, sogar an Nahrungsmitteln und Feuerung. Er selbst gesteht, daß er reich sein könnte, da keiner in der Gegenwart noch Vergangenheit von den Studien so viel gewonnen habe wie er; allein, was er einnahm, gab er schnell für sich und andere aus, und daraus machte er sich ein Verdienst. Die sehr

zahlreiche Familie (er hatte im Ganzen 24 eheliche und dazu noch einige uneheliche Kinder), der große Aufwand mit Dienern und Pferden, den er machte, kostete viel, und oft wartete er lange oder auch ganz vergeblich auf die Zahlung seiner Pensionen. Auch scheint er seine Noth übertrieben zu haben, um besser bei den Großen betteln zu können. Hierin war er ganz schamlos; besonders hielt er seine Gönner für verpflichtet, die Mitgiften seiner Töchter zu beschaffen, und bestimmte jedem einzelnen die Geldsumme, die er beisteuern sollte. An den Cardinal Bessarion schrieb er in einem griechischen Briefe vom 13. Juni 1459, er wolle seine Schuld gegen ihn und den heiligen Vater Pius II. abtragen, d. h. Verse schreiben, indem er Geld dafür erhalte, und je mehr sie ihn reich machten, um so mehr werde er sie mit seinen Oden ergötzen. Und er war auch bereit, mit anderen Diensten die Geschenke der Großen zu bezahlen; für Carlo Gonzaga spielte er den Vermittler in seinem Liebeshandel mit einer verheiratheten Piacentinerin. Wenn er sich aber in seinen Hoffnungen auf jemandes Freigebigkeit getäuscht sah, dann schlug sein maßloses Lob in maßlose Schmähung um. Während Pius II. in Ancona sterbenskrank darnieder lag, griff ihn Filelfo mit kaltem Hohne in seinen Epigrammen an, und nach dessen Tode frohlockte er, beglückwünschte die römische Kirche, dichtete ihm eine spottende Grabschrift, verunglimpfte in einer Reihe von wüthenden Pamphleten das Gedächtniß des Verstorbenen, dessen Hauptschuld natürlich die Undankbarkeit gegen seinen Lehrer Filelfo war, dem er so viel schuldete, ja dem er indirect das Papstthum verdankte, da er zu ihm durch die bei Filelfo gewonnene humanistische Bildung emporstieg. Solches schrieb er dem neuen Papste Paul II. selber, und erregte damit großes Aergerniß am römischen Hofe. Das Cardinalscollegium beklagte sich beim Herzoge, der den Humanisten kurze Zeit gefangen setzte und ihm untersagte, ferner dergleichen zu schreiben. Dann suchte Filelfo, wegen äußerer Vortheile, die Versöhnung mit Pius' Nepoten und ließ sich sogar zu einem Widerruf bewegen.

Für sein Alter strebte er eine bequeme und einträgliche Versorgung bei der Curie zu erlangen; er sagte, er sei des Hoflebens müde und sehne sich nach Ruhe. Jedes Conclave versetzt

ihn in Aufregung; er schreibt an die Cardinäle, welche Aussicht auf die Wahl haben, und prophezeit ihnen allen das Papstthum, um den Gewählten dann an seine Vorhersagung zu erinnern und ihm sein Anliegen vorzutragen. Mit Paul II. glückte es ihm nicht; aber Sixtus IV. rief ihn, nach einigem Zaudern, als Professor an die römische Universität, verlieh ihm auch wieder das päpstliche Secretariat. Wie gewöhnlich, sieht er alles zuerst in rosigen Farben; die Stadt und der Hof werden als Paradies geschildert; aber im Juni 1475 nach Mailand gereist, um seine Familie zu holen, schmäht er schon wieder die Curie wegen des Geizes. Nachdem er Anfang 1476 abermals einige Monate in Rom gewesen, fand er nach Mailand zurückkommend (d. 6. Juni 1476) seine dritte Gattin Laura seit 2 Tagen todt und begraben. Er selbst bewahrte mit 78 Jahren seine unerschütterliche Kraft und Gesundheit und ganz seinen alten sanguinischen Charakter. In Briefen an den Papst klagt er dessen Schatzmeister Meliadus Cigala aus Genua der größten und schmutzigsten Verbrechen an und empfiehlt, denselben aufhängen oder verbrennen zu lassen. Er blieb in Mailand, und bekam hier im Sommer 1477 Gehalt; aber auch Florenz lockte ihn wieder; er wußte sich bei Lorenzo de' Medici einzuschmeicheln, der die Aufhebung des alten Verbannungsdecretes bewirkte und ihm die Professur des Griechischen übertragen ließ. Allein die Anstrengung der Reise bei großer Hitze zog dem 83jährigen Greise eine Dyssenterie zu, und er starb 14 Tage nach seiner Ankunft in Florenz, den 31. Juli 1481. So endete diese bewegte Existenz, welche uns das humanistische Treiben meist von seinen üblen Seiten zeigt, aber eben damit, wie wenige andere, das Zeitalter charakterisirt.

Die schriftstellerische Thätigkeit der Humanisten war zum großen Theil darauf gerichtet, den Zeitgenossen das Verständniß der classischen Welt zu vermitteln. Es entstanden umfangreiche Commentare zu den römischen Autoren und besonders zahlreiche Uebersetzungen der griechischen. Die Kenntniß des Griechischen, wie eifrig man sie auch erstrebte, blieb doch vorerst noch Besitz eines kleineren Kreises, und nicht viele gab es, welche es bei der Lectüre mit Bequemlichkeit verstanden; erst durch die Uebertragung

in das Lateinische glaubte man sich die griechischen Schriftsteller wirklich zu eigen zu machen. In solcher Absicht unternahmen ihre derartigen Arbeiten Leonardo Aretino und Ambrogio Traversari, und nach ihnen Filelfo, Guarino, Valla und so viele andere, auch Poggio, der selbst erst zu 49 Jahren das Griechische erlernte (Epist. IV, 16). Papst Nicolaus V. hatte den Plan, wo möglich die ganze griechische Literatur in das Lateinische übersetzen zu lassen; er vertheilte die einzelnen Werke an die, welche er als die fähigsten ansah, und belohnte ihre Leistungen in freigebiger Weise. Vor allem wünschte er eine metrische Uebertragung des Homer; Carlo Aretino übernahm dieselbe, starb aber schon nach Vollendung des 1. Buches der Ilias. Filelfo rühmt sich, der Papst habe ihm die Aufgabe unter wahrhaft fürstlichen Bedingungen angeboten; jedoch starb Nicolaus selbst vor der Ausführung. Valla hatte schon früher in Neapel 16 Bücher der Ilias in Prosa übersetzt; sein Schüler Franciscus Aretinus fügte im Auftrage Pius' II. den Rest der Ilias und die Odyssee hinzu. Giannozzo Manetti erwarb sich nicht bloß die Kenntniß des Griechischen, sondern auch die des Hebräischen und übertrug, neben den beiden Ethiken des Aristoteles und dem neuen Testament, auch die Psalmen aus dem Original.

Nicht bloß durch ihre Treue, welche übrigens vom heutigen Standpunkte betrachtet, oft noch viel zu wünschen läßt, sollten sich diese Uebersetzungen von den damals viel geschmähten früheren unterscheiden, sondern auch durch die Eleganz der Latinität; ihre Lectüre sollte ein Genuß sein; man sollte nicht erkennen, daß man es mit Versionen aus einer anderen Sprache zu thun habe: „Ich pflege" sagt Leonardo Aretino (Epist. VII, 4) „tausend Mal die einzelnen Worte zu prüfen, bevor ich sie niederschreibe, und nehme schließlich keines auf, wenn es nicht erprobt und von den besten Autoren mir empfohlen ist". Gerade diese Bemühung um die Glätte that dann oft genug wieder der Genauigkeit Abbruch. Die classische Reinheit des Styles, die Wiederbelebung der römischen Eloquenz bildeten ein hauptsächliches Ziel der Humanisten. Gasparino da Barzizza, aus der Gegend von Bergamo, der in Padua und Venedig und dann in Mailand lehrte, war es, der zuerst den ciceronianischen Styl als den allein mustergiltigen bezeichnete und geschickt

nachahmte, und die Auffindung der 10 Reden durch Poggio und der Handschrift mit rhetorischen Werken in Lodi machte Cicero immer mehr zum allgemeinen Vorbilde. Man sah jetzt vornehm auf Petrarca und Coluccio, welche die „Blumen der ciceronianischen Eloquenz“ noch nicht erreicht hatten, sowie darauf der folgenden Generation der Latinisten wieder der Styl der gegenwärtigen als roh und nachlässig erscheinen sollte.

Die classische Eloquenz fand wieder ihre Stelle im öffentlichen Leben, in Staatsschriften und Reden. Schon seit dem vorangegangenen Jahrhundert wurde es Sitte, gewisse Aemter mit humanistisch gebildeten Männern zu besetzen, namentlich das des Canzlers bei der Signoria in Florenz und die päpstlichen Secretariate. Apostolischer Secretär war der lateinische Dichter Zanobi da Strada gewesen, desgleichen Francesco Bruni, Petrarca's Freund, und Petrarca selber war die Stelle mehrere Male vergeblich angeboten worden. Jetzt wurde das Secretariat die übliche Versorgung der Gelehrten, welche an den römischen Hof kamen. Als Canzler in Florenz waren Nachfolger Coluccio's und Leonardo Aretino's der Dichter Carlo Marsuppini, genannt Aretino nach seiner Vaterstadt (1399—1453), Poggio, Benedetto Accolti und später Cristoforo Landini. Papst Pius lobt die Florentiner, daß sie bei der Wahl ihrer Canzler nicht, wie man oft anderswo thue, auf die Rechtswissenschaft sehen, sondern auf die Beredtsamkeit und die classischen Studien (Europa, cap. 55), und Pius selber führte die elegante Latinität bei Abfassung der päpstlichen Bullen und Breven ein. Mehrere der damaligen Humanisten waren ausgezeichnete Staatsmänner, so in Venedig Francesco Barbaro und Leonardo Giustiniani, in Florenz besonders Giannozzo Manetti (1396—1459). Er verwaltete mit großer Integrität wichtige Aemter seiner Republik und wurde in zahlreichen Missionen an den Papst, den König von Neapel und andere verwendet. Wegen der kunstvollen Reden, welche er bei solchen Gelegenheiten hielt, wurde er viel gefeiert; als er seine lange Ansprache an den neugewählten Papst Nicolaus beendet hatte, schüttelte man, wie Vespasiano da Bisticci erzählt, den florentinischen Gesandten beglückwünschend die Hände, als habe ihre Stadt Pisa erobert. Indessen waren diese lateinischen Reden der Hu=

manisten im allgemeinen Prunkstücke; im Rathe der Füsten, bei der eigentlich politischen Verhandlung bediente man sich naturgemäß des Italienischen. Es waren Feste und Ceremonien, welche durch die lateinischen Reden einen erhöhten Glanz erhalten sollten. Es sind preisende Begrüßungen an fürstliche Personen, Hochzeits- und Leichenreden; der Mangel an wahrem rednerischen Stoffe macht sich daher in der Monotonie und Leere fühlbar, welche solchen Compositionen eigen sind, in den hochtönenden Phrasen, mit denen man vergeblich den Gemeinplätzen den Anstrich des Neuen und Bedeutenden zu geben strebt. Als ein nothwendiger Schmuck der Rede, als ein wesentliches Element der Eloquenz wurde die Citation der Alten betrachtet und gemißbraucht, für welche man Sammlungen aus der Lectüre in Bereitschaft hatte, und in welcher man seine Gelehrsamkeit zu documentiren suchte.

Weit höher als die anderen Redner seiner Zeit steht ohne Zweifel Pius II.; ihm fehlte es vor seinem Pontificate und während desselben nicht an bedeutenden Gelegenheiten und an mannichfaltigen, wichtigen Gegenständen zur Bewährung seiner Kunst. Aber auch er suchte seine politischen Erfolge durch Verhandlungen und nicht durch die Reden, welche gleichsam nur der Einleitung oder dem Abschlusse die Feierlichkeit verliehen. Die große Mahnung zum Türkenkriege, welche er am 26. September 1459 in Mantua vortrug, erscheint uns kalt; freilich, nach der schlaffen Theilnahme der Fürsten am Congresse konnte in dem Papste selber die Hoffnung nicht stark sein, die Gemüther auf die Dauer zu bewegen, wie er das auch gegen Ende halb und halb ausspricht. Wie verschieden ist diese Türkenrede, in der erst noch die Gottheit Christi bewiesen werden muß, von denen, welche die Kreuzfahrer im 11. Jahrhundert entflammten! Die Schmeichler, wie Filelfo oder Campano, mochten von dem begeisternden Eindrucke sprechen; der Papst selbst, der seine Erfolge stets so sorgfältig verzeichnet, sagt in den Commentarien nur, man habe ihn die drei Stunden sehr aufmerksam angehört, und im Vergleiche mit der folgenden Rede Bessarion's habe sich die Ueberlegenheit der Eloquenz der Italiener über die der Griechen gezeigt. Als ob es damals darauf angekommen wäre! Auch wo es sich um die ernstesten, positivsten Zwecke handelt, denkt der la-

teinische Redner doch mehr an den Schmuck, die schöne Form, sucht mehr die Bewunderung für seine Kunst, als die Erregung der Affecte in den Zuhörern. Die französischen Gesandten in Mantua bringen, während man Hilfe gegen die Ungläubigen von ihnen hofft, statt dessen Klagen gegen den Papst und die Ansprüche René's von Anjou auf die neapolitanische Krone vor, und Pius weist sie in einer langen Erwiderung zurück; aber die wenigen energischen Worte, mit denen er in den Denkwürdigkeiten davon berichtet, und aus denen lebendig die Indignation des Papstes über die Lauheit und Selbstsucht der Fürsten spricht, sind weit wirksamer als die Rede selbst mit ihrem schleppenden Gange, ihren Citaten horazischer Verse, ihren weitschweifigen historischen Betrachtungen, und nur am Schlusse erhebt sie sich zu größerer Kraft und Wärme.

Als ein Gegenstand für Bethätigung der Eloquenz erscheint bei den Humanisten die Moral; in den damaligen Professuren an den Universitäten pflegt Eloquenz und Moralphilosophie verbunden zu sein, und Filelfo setzt oft eloquium moresque als zusammengehörige Dinge. In den Moraltraktaten wird der Styl die Hauptsache und wichtiger als das, womit er sich beschäftigt. So konnte Francesco Barbaro zu 17 Jahren (1415) auf den Gedanken kommen, Lehren über die Ehe zu geben in seinem De Re Uxoria, gewiß ein für seine Jugend wenig passender Gegenstand; aber an diesem lag nicht viel; er wollte ein gelehrtes Büchlein in gutem Latein schreiben, und es sollte ein Hochzeitsgeschenk für Lorenzo de' Medici, Cosimo's Bruder sein; den Inhalt gaben die Alten her, auch ohne eigene Erfahrung. Beliebt wurde für derartige Traktate die dialogische Einkleidung nach dem Muster von Cicero's philosophischen Schriften, und solche Gespräche sind es, welche den Hauptheil von Poggio's literarischer Arbeit bilden. In ihnen treten seine Collegen an der Curie oder seine florentinischen Freunde, Loschi, Niccoli, Cosimo und Lorenzo de' Medici, Carlo Marsuppini und andere, sowie der Verfasser selbst, redend auf. Das erste war der Dialogus contra Avaritiam, verfaßt 1428, und im Jahre darauf mit Dedication an Francesco Barbaro veröffentlicht. Im Dialogus de Nobilitate, von 1440, ist von Interesse die Aufzählung der so verschiedenen Ansichten über den Adel und dessen würdige Lebens-

weise, wie sie in den verschiedenen Gegenden Italiens und bei anderen Nationen herrschte. Der Dialogus de Infoelicitate Principum, veröffentlicht um dieselbe Zeit, will darthun, daß die Fürsten kaum glücklich sein können, und daß es ihnen kaum oder sehr selten möglich sei, gut zu sein. Das umfangreiche Gespräch De Varietate Fortunae, in 4 Büchern, ist in einem langen Zeitraume allmählich entstanden und 1448 vollendet; hier werden, um die Vergänglichkeit der irdischen Größe zu zeigen, Beispiele des Glückswechsels aus der neuesten Geschichte, besonders Italiens, von 1377 bis Papst Eugens Ende erzählt; das 4. Buch ward wichtig durch den Bericht über die Reise des Venetianers Niccolò Conti nach Indien, wie ihn Poggio von ihm in Florenz am päpstlichen Hofe vernommen hatte. Verwandt ist die Tendenz der 2 Bücher De Miseria Humanae Conditionis, deren Gespräche der Verfasser in das Jahr 1453 setzt; der Gedanke, daß das Leben voll Mühsal und Elend ist, wird hier zumeist mit Beispielen öffentlicher Calamitäten illustrirt. Das Heilmittel gegen dieses menschliche Elend ist die Tugend, die Vernunft, welche aber fast keiner zu gebrauchen versteht; sie befreit den Menschen von der Herrschaft des Glückes; die Schicksalsschläge dienen nur, sie im Kampfe zu stählen; von einem Lohne im anderen Leben ist nicht die Rede; es ist die heidnische Moral, die der Stoiker und des Boëtius.

Kaum ist jemals mehr moralisirt worden als in dieser Epoche; die Briefe Filelfo's sind voll von den erbaulichsten Lehren, manche von denen Poggio's sind wahre Sittenpredigten. Man bekannte sich mit großen Worten zur peripatetischen oder stoischen Schule, und nicht weniger zur christlichen Doctrin; aber es war eine abstracte, unfruchtbare Moral. Die Humanisten mochten sich etwa momentan an ihren schönklingenden Lobpreisungen der Tugend berauschen; ihr eigenes Leben war ein anderes. Poggio warnt seinen Freund, den Engländer Richard Pettworth vor den Verlockungen des Reichthums und der Laster, damit er, während er die Erde begehre, nicht den Himmel verliere (Epist. II, 12; 1440); aber er selbst aß und trank gerne gut mit fröhlichen Gesellen, lachte den hübschen Gesichtern zu, und lebte in Rom mit der Lucia Pannelli, die ihrem Manne in Piacenza entlaufen war, und von der

er 14 Kinder gehabt haben soll. Er sagt, man müsse das Leben und den Leib gering achten und mehr an die Seele denken (II, 14); aber, indem er den Muth des Erzbischofs von Creta bewundert, flüchtet er doch selbst vor der Pest aus Tivoli nach Rieti (II, 17). Er preist die, welche sich von den Großen fern halten, sich uneigennützig mit dem Ihrigen begnügen (De Infoel. Princ.), und buhlt mit seiner Widmung der Cyropädie um ein Geschenk bei Alfonso von Neapel. Filelfo feiert in einer Satire die Armuth (IX, 9), mit dem beständigen Zusatze, wenn ihm der Freund Inigo d'Avalos und durch ihn König Alfonso gnädig seien, so könne es ihm ja nicht an dem Nöthigen fehlen; d. h. er preist die Armuth und bittet um Geld. So trennt sich die Literatur vom Leben, und Worte und Thaten passen nicht mehr zusammen.

Mehrfach hat die Moralisation eine satirische Absicht. Den Dialog gegen den Geiz zauderte Poggio eine Weile zu veröffentlichen, weil er die Beziehungen fürchtete, die man davon am römischen Hofe und selbst auf den Papst machen könne. Was er über den Adel in verschiedenen Gegenden gesagt hatte, erregte Anstoß, besonders in Venedig, und in De Infoelic. Princ. legte er Niccoli eine heftige Invective, voll von republikanischer Gesinnung, gegen die Fürsten in den Mund. In De Miseria Hum. Cond. griff er die Mönche und viele frühere Päpste an. Doch blieb er hier meist in der Allgemeinheit. Ganz anders ist es in dem Dialogus adversus Hypocrisiam, dem lebendigsten von Poggio's Gesprächen (1447). Hier dienen als Beispiele wirkliche Personen, welche theils deutlich bezeichnet, theils geradezu mit Namen genannt werden; es ist eine kühne Schmähschrift, da sie sich allerdings auf die Zeit Eugens IV. und schon verstorbene Persönlichkeiten bezieht, aber doch solche, die hoch standen, und an die sich noch die Interessen der Gegenwart knüpften. Hier finden wir denselben Geist, dieselbe Lust an der Medisance, wie in den Facetiae, und es werden auch manche unsaubere Geschichten erzählt. Die Angriffe richten sich vor allem gegen die Mönche, gegen die falschen Volksprediger, gegen solche, die am päpstlichen Hofe intriguiren. Zu den Heuchlern zählt da auch der seel. Giovanni Dominici, Papst Gregorius XII. und Ambrogio Traversari, dessen Leben lobenswerth gewesen sei,

solange er sich in stiller Zelle den Musen hingab, während nachher sich in ihm der Ehrgeiz rührte, und er seine Netze nach dem rothen Hute ausspannte. Zuletzt läßt der Verfasser Carlo Aretino, einen der Unterredner, das Bedauern aussprechen, daß die scharfe Censur sich nicht auch auf die Lebenden erstrecken könne, von denen viele sie verdienten. Man merkt hier die persönliche Erregung, entsprungen aus schlimmen Erfahrungen, welche der Autor gemacht hatte. Die Mönche waren die natürlichen Feinde der Humanisten; sie bekämpften oft die neue, heidnische Bildung, wie Fra Dominici seine Lucula noctis gegen Coluccio Salutati's Gedicht De Fato et Fortuna geschrieben hatte, und am römischen Hofe, besonders unter Eugen, hatte der gelehrte Laie bisweilen gegen sie einen schweren Stand. So hat auch Leonardo Aretino in seiner Oratio in Hypocritas mit großer Erbitterung den religiösen Heuchler geschildert, Filelfo richtet gegen diesen vorzugsweise die eine seiner Satiren (II, 5), und Valla in seinem Dialoge De professione religiosorum bekämpft den Dünkel des Mönchthums und die irrige Ansicht, daß der Zustand des Cönobiten verdienstlicher sei als das Leben in der Welt.

Mussato und Ferreto hatten ehedem nach classischem Muster die Geschichte ihrer eigenen Zeit geschrieben. Petrarca erschien alles Moderne zu klein und unbedeutend, und seine historischen Arbeiten sind fast nur Compilation aus antiken Autoren; auch bei Boccaccio war es wenig anders. Die Humanisten des 15. Jahrhunderts nehmen wieder mehr Theil an der politischen Entwickelung der Gegenwart, und Städte und Fürsten wünschten jetzt, ihre Thaten mit der wiedererstandenen classischen Beredtsamkeit dargestellt zu sehen. Leonardo Aretino verfaßte wohl eine Geschichte Griechenlands von der letzten Zeit des peloponnesischen Krieges bis Epaminondas' Tod, frei bearbeitet nach Xenophon (Commentarii Rerum Graecarum), 3 Bücher über den ersten punischen Krieg (De bello Punico) nach Polybius, und 4 über den Gothenkrieg, eine freie Bearbeitung von Procopios (De bello Italico adversus Gothos). Aber er schrieb auch die Geschichte der Republik Florenz in 12 Büchern, von denen das erste die Ereignisse seit der Gründung bis zu Friedrichs II. Tode kurz zusammenfaßt, die anderen mit aus=

führlicher Darstellung bis 1402 reichen, einem Wendepunkte in der Geschichte der Stadt, welche damals durch den Tod Giangaleazzo Visconti's von langem Kriege und großer Gefahr befreit wurde. Man bemerkt bei Leonardo das Streben nach einer höheren historischen Kunst in der Gruppirung der Thatsachen, in der Aufweisung ihres Ursprungs und Zusammenhanges. Die Kämpfe sucht er in anschaulicher Weise darzustellen, nach ihrer strategischen Entwickelung; man vergleiche z. B. die Beschreibung der Schlacht bei Campaldino (l. IV) mit der bei Giovanni Villani (VII, 131), aus welchem doch Leonardo schöpfte. Ihm und den meisten Historikern der Renaissance schienen dann, nach dem Vorbilde der Alten, ein nothwendiger Schmuck der Erzählung die langen Reden, die man den Fürsten, den Gesandten, den Theilnehmern an Rathsversammlungen in den Mund legte, und in denen man Gelegenheit hatte, mit der eigenen rhetorischen Fertigkeit zu prunken. Im Uebrigen schreibt Leonardo klar und einfach. Bisweilen verführt ihn die Bemühung um classische Färbung des Styles zu einem Anachronismus des Ausdruckes; er läßt Farinata degli Uberti bei den unsterblichen Göttern schwören, bezeichnet moderne Einrichtungen mit schwerfälliger Umschreibung. Aber dergleichen findet sich wohl nur gegen Anfang; wie er tiefer in seinen Gegenstand hineinkam, wird er das Unpassende solcher Redeweisen bemerkt haben.

Die alten Gründungsfabeln sind natürlich, wie bereits im Paradiso degli Alberti, so bei Leonardo verschwunden; von einer völligen Zerstörung der Stadt durch Attila oder Totilas will er nichts wissen, meint daher auch, Karl d. Gr. habe sie eher hergestellt, als wirklich neu aufgebaut. Beachtenswerth ist ferner bei diesen Historikern des 15. Jahrhunderts der Gegensatz zum Mittelalter in der Auffassung der römischen Geschichte und ihres Verhältnisses zur modernen. Leonardo betrachtet die Entstehung des Kaiserthums nicht mehr als die prädestinirte Vollendung des Staatsbaues, sondern im Gegentheil als den Anfang der Decadenz; als zuerst der „cäsarische Name“ auf dem Staate lastete, da habe die Freiheit und nach ihr die Tugend aufgehört. Daher versagt er auch dem deutschen Kaiserthume jegliche Achtung; es ist ihm nicht mehr das römische, außer dem Namen nach, und thatsächlich eine fremde

Macht. Im Mittelalter leugneten auch die Guelfen nicht die Rechte des Kaiserthums; der Humanist charakterisirt die beiden Partheien, indem er ihre Meinungen nach seinen eigenen verschiebt, als die, „welche es für ganz unwürdig hielten, daß Barbaren, unter dem Vorwande des römischen Titels, über die Italiener herrschten", und die, „welche dem kaiserlichen Namen ergeben, uneingedenk der Freiheit und des Ruhmes der Vorfahren, lieber den Fremden gehorchen als von den Ihrigen beherrscht werden wollten." Nicht anders dachte Poggio; die deutsche Kaiserwahl, sagt er zu Anfang des 7. Buches seiner Geschichte, ist eine Erfindung Papst Gregors V., der selbst aus Deutschland stammte, „und durch die Schlaffheit der Italiener besteht diese Gewohnheit bis zum heutigen Tage". Und er spottet bei Gelegenheit von Sigismunds Krönung des durch die Barbaren aufgekommenen Gebrauches, welche, unwissend in der alten Geschichte, die Würde des Imperator für höher halten als die des Rex. Welche Verschiedenheit in diesen Ansichten von denen Dante's und auch Petrarca's!

Poggio behandelte zum großen Theil dieselben Dinge wie Leonardo; er erzählt die Kriege der Florentiner, besonders mit den Visconti, im Zeitraume der letzten 100 Jahre, d. h. von 1350 bis zu den Friedensschlüssen der italienischen Mächte in Lodi (1454) und Neapel (1455). Er will ausdrücklich nur die kriegerischen Ereignisse berichten, überspringt daher mit wenigen Worten z. B. die ganze Zeit von 1414 bis 1423 (Ende l. IV und Anfang l. V), weil sie friedlich war, macht kaum eine flüchtige Bemerkung über das Concil zu Constanz, über welches man von ihm gerade so gern etwas genaueres gehört hätte. Machiavelli, in der Vorrede zu seiner Storia Fiorentina, beklagte es, daß Leonardo und Poggio die Vorgänge in der Stadt so sehr vernachlässigt hätten. Leonardo that das nicht völlig; er selbst erklärt im 4. Buche die inneren Angelegenheiten für nicht weniger wichtig als die äußeren und macht hier auch Betrachtungen über die Entwickelung der florentinischen Verfassung. Aber die Darstellung der kriegerischen Begebenheiten ist eine zusammenhängende, die der Streitigkeiten nnd Veränderungen in der Stadt hier und da eingestreut, unvollständig und oft verwirrt. Beides mit einander zu vereinigen, gelang ihm nicht recht,

und sein Interesse ist mehr bei den Thatsachen, welche die politische Macht der Republik bezeugen. In den Denkwürdigkeiten seiner eigenen Zeit (Rerum suo tempore in Italia gestarum Commentarius), welche die Epoche von 1378 bis zum Siege von Anghiari (1440) umfassen, verspricht er viel und hält wenig. „Welche hervorragenden Männer in Italien zu meiner Zeit gelebt haben, und welches der Zustand und die Art der Studien gewesen ist, habe ich mir vorgesetzt in diesem Büchlein kurz zu verzeichnen. Denn ich glaube das meinem Zeitalter schuldig zu sein, daß von diesen, wie sie nun auch gewesen sein mögen, durch mich der Nachwelt Kunde gegeben werde.“ Und er klagt, daß dieses die Früheren nicht gethan hätten, so daß man von den Zeiten des Cicero nnd Demosthenes bessere Kenntniß habe als von denen vor 60 Jahren. Aber bei ihm selbst sucht man vergeblich ein Bild der Cultur seiner Epoche; abgesehen von wenigen Notizen über die Studien und andere Dinge, erhalten wir doch nur wieder eine kurze Erzählung der äußeren Begebenheiten.

König Alfonso, ein großer Liebhaber der Geschichte, ertheilte, als er den langen Krieg um die Krone von Neapel beendet hatte, verschiedenen Gelehrten den Auftrag, seiner Regierungszeit ein historisches Denkmal zu errichten. Lorenzo Valla verfaßte als Einleitung die Geschichte von Alfonso's Vater, König Ferdinand von Aragonien, und kam über diese Einleitung nicht hinaus. Die Erzählung von den wenigen, aber ereignißreichen Jahren der Herrschaft Ferdinands, seinen Kämpfen gegen die Mauren und dem Streite um die Nachfolge in Aragonien nach König Martins Tode ist eine der bedeutendsten Leistungen der Historiographie in dieser Zeit, von geschickter Composition, großer Klarheit und Anschaulichkeit. Zuweilen enthält sie ein wirklich dramatisches Leben, wie da, wo die Empörung des Grafen von Urgel und seine Niederlage geschildert ist, oder der Zwist des Königs mit der Obrigkeit von Barcellona wegen der Zollgerechtsamen (l. III). Die eingefügten Reden sind vortrefflich, rapid, treffend, ohne leeren Pomp, stets der Situation entsprechend.

Bartolomeo Fazio aus Spezia, der 1445 an den neapolitanischen Hof kam, schrieb Alfonso's Kriegszüge nach dem Vorbilde Caesars; die 7 ersten Bücher, welche bis zu des Königs Triumph

reichen, publicirte er 1451 und fügte dann noch 3 Bücher hinzu. Antonio Panormita sammelte zum Ruhm des Königs in 4 Büchern merkwürdige Aussprüche und Handlungen desselben (1455), welche Enea Silvio (1456) durch einen Anhang anderer zu seiner Kenntniß gelangter fortsetzte. Der Dichter Giannantonio Porcello de' Pandoni aus Neapel wurde von Alfonso 1452 an den Condottiere Jacopo Piccinino gesendet, der einen Theil der venetianischen Streitmacht gegen Francesco Sforza führte. Von ihm aufgefordert, blieb Porcello in seinem Gefolge, machte die Züge mit und beschrieb König Alfonso in 9 Büchern die Ereignisse des Jahres 1452, indem er seine Berichte unmittelbar während des Fortganges der Begebenheiten aufzeichnete. Seine Absicht ist der Panegyrikus; in den modernen Condottieren sieht er die alten Heldengestalten der römischen Geschichte leibhaftig aufleben; Piccinino ist ihm Scipio, und er nennt ihn stets einfach mit diesem Namen, dessen er sich durch gleiche Tugend und gleichen Ruhm würdig zeigt; sein Gegner Sforza heißt demgemäß Hannibal und wird mit dessen Charakter ausgestattet. So erscheint hier die zeitgenössische Geschichte entstellt unter dem falschen Glanze der großen classischen Namen. Aber merkwürdig ist dieser Kriegscorrespondent des Königs, welcher die Schlachten selbst mitmacht, um die Thaten der Führer der Nachwelt zu überliefern, sich von Francesco Sforza Sicherheit auf dem Schlachtfelde gewähren läßt, um alles genau inspiciren zu können (l. VII). Auf gleiche Weise schilderte er in einem zweiten Commentare die Begebenheiten des Jahres 1453.

Am mailändischen Hofe schrieb Pier Candido Decembrio aus Pavia (1399—1477) das Leben Filippo Maria Visconti's und dasjenige Francesco Sforza's. Das erstere ist eine Biographie nach dem Vorbilde von Sueton, und wohl besonders von dessen Tiberius; daher fällt das Hauptgewicht auf die vollendete Zeichnung der Persönlichkeit, das Porträt, während die Thaten flüchtig aufgezählt werden. Das classische Muster ist auch nachgeahmt in der wenigstens scheinbaren Objectivität; die lobens- und tadelnswerthen Züge werden geschickt vereinigt, wie sie sich wirklich in der Natur des Herzogs mischten; man erhält ein wahres und bis in die intimsten Einzelheiten vollständiges Bild des damaligen Dynasten,

ohne Uebertreibung weder im guten noch üblen Sinne. Bezüglich Francesco Sforza's hat der Verfasser das entgegengesetzte System befolgt, erzählt seine Kriegsthaten und läßt sein Privatleben unberührt, weil, wie er sagt, der Stoff sonst ein zu großer, und selbst der Styl eines Cicero für ihn nicht genügend wäre. Der wahre Grund war vielmehr dieser, daß Filippo Maria todt war, Francesco Sforza aber lebte, als Decembrio schrieb. Die zweite Biographie ist daher eine Lobrede des herrschenden Fürsten, und er wetteifert hier mit Filelfo, den er bespöttelt, ohne ihn zu nennen (cap. III).

In den beliebt gewordenen Sammlungen von kurzen Lebensnachrichten über berühmte Männer der Zeit gewinnen jetzt die Biographien von Gelehrten einen bedeutenden Platz. So namentlich in Bartolommeo Fazio's De Viris Illustribus, weniger in Papst Pius' Büchlein gleichen Titels. Glücklicher als die lateinischen war hier eine bescheidene Schrift in der Vulgärsprache, die Vite di uomini illustri von Vespasiano da Bisticci (1421—1498), einem Buchhändler, der seinen Beruf mit vieler Intelligenz und Liebe übte und durch ihn in enge Beziehung zu den bedeutendsten Männern der Wissenschaft und deren vornehmen Gönnern kam. So wußte er die meisten der Dinge, die er mittheilt, aus eigener Erfahrung oder von Augenzeugen, und man merkt das an der Wärme und Lebendigkeit seiner naiven und schmucklosen Erzählungen.

Eine gesonderte Stellung unter den damaligen Historikern nimmt Flavio Biondo ein. Sein Streben geht nicht auf die Kunst, die schöne Form, sondern auf die Erudition, die sorgfältige Sammlung historischer und antiquarischer Nachrichten, und er vernachlässigt sogar den Styl. Geboren in Forlì 1388, aus der Familie der Ravaldini, nahm er 1423 an dem Aufstande gegen die Ordelaffi Theil, ward darauf verbannt und ging nach Venedig, wo er sich die Freundschaft Francesco Barbaro's erwarb. Gegen Anfang von Eugens IV. Regierung ließ er sich in Rom nieder, wurde apostolischer Secretär (1434) und stand bei dem Papste in hoher Gunst, lebte aber, bei seiner starken Familie, meist in drückenden pecuniären Verhältnissen. Er folgte Eugen bei der Flucht aus

Rom, war beim Concil in Florenz thätig und faßte die Unionsurkunde ab (1439). Unter Papst Nicolaus wurde er vernachlässigt; wie es scheint, war er des Griechischen unkundig und daher für die beliebten Uebersetzungen nicht brauchbar. Pius II. schätzte ihn wieder sehr; er starb den 4. Juni 1463.

Sein Hauptwerk ist die Geschichte Italiens vom Niedergange des römischen Reiches bis auf seine eigene Epoche, auch mit Berücksichtigung der anderen Länder. Er hatte seine Arbeit als Zeitgeschichte zuerst in 4, dann in 12 Büchern angefangen, und erst danach kam ihm der Gedanke der Anlage in größerem Umfange. In dieser Gestalt begann er das Werk 1442 und vollendete es, mit mehrfacher Unterbrechung, wahrscheinlich 1452, in 31 Büchern, drei Decaden und einem Buche nach seiner Eintheilung. Es war für jene Zeit ein origineller Gedanke. Ueber die Blüthezeit Roms, sagt der Verfasser, ist man gut unterrichtet; aber mit dem Aufhören der römischen Macht verfiel auch die Wissenschaft, und die Geschichte verstummte. Was in jenen dunklen Zeiten geschah, will Biondo berichten, und er hat die Aufgabe mit bewundernswerthem Fleiße gelöst. Wir haben hier den Anfang der gelehrten Geschichtschreibung, welche ihre Quellen citirt, mit Vorsicht zwischen ihren Angaben prüft und wählt, natürlich aber bei diesen ersten Versuchen der Kritik die Fehlgriffe noch nicht vermeiden kann. Und derselbe Eifer der Forschung zeichnet die antiquarischen Arbeiten Biondo's aus. In den 3 Büchern der Roma Instaurata, die 1445 oder 1446 beendet und Eugen IV. gewidmet sind, giebt er zum ersten Male mit einiger Vollständigkeit eine Topographie des alten Rom und handelt zugleich auch von der Entstehung der christlichen Denkmäler. Die Italia Illustrata, welche 1453 Papst Nicolaus dargebracht wurde, ist geographisch, historisch und antiquarisch zugleich; er will den durch die barbarischen Zeiten zwischen dem classischen und dem modernen Italien zerrissenen Zusammenhang herstellen, für die antiken Bezeichnungen der Gegenden und Völker die neuen Namen, für die neuen das Alterthum constatiren, den verschwundenen das Leben im Gedächtnisse wiedergeben. Mit solcher Absicht geht er in Kürze die Regionen und Städte des Landes durch und giebt für die letzteren gelegentlich Notizen über ihren Ursprung und

ihre Schicksale, über die bedeutenden Männer, welche aus ihnen stammen, solche des Alterthums und besonders solche der Renaissance, Dichter, Gelehrte, Künstler und Mäcene erwähnend. Endlich die **Roma Triumphans**, in 10 Büchern, geschrieben 1459 und Pius II. gewidmet, ist ein Lehrbuch der römischen Alterthümer, behandelt Religion und Priesterthum, Staats- und Militärverfassung, Sitten und Lebensweise; das letzte Buch beschreibt den Triumph der Imperatoren. Die Vorrede spricht von Roms großem Werke der Einigung und Civilisirung der Völker, in welchem die allgemeine Ehrfurcht und Liebe für die Stadt ihren Grund hatte; in den Einrichtungen derselben will er gleichsam einen Spiegel jeder Vollkommenheit darbieten. Am Schlusse aber zeigt er die große Aehnlichkeit zwischen dem Zustande des alten Rom und dem des gegenwärtigen, päpstlichen. Der Papst ist der Consul, der Kaiser der magister militum, die Cardinäle sind der Senat, die christlichen Könige, Fürsten, Herzoge, Grafen u. s. w. die Legaten, Quästoren, tribuni militum, Centurionen u. s. w. Und wie ehedem vereinigt Rom die Nationen, und den Beschlüssen des neuen Consuls und Senats ist jeder unterworfen, der Christ sein will. So tröstete er auch am Ende der **Roma Instaurata** für den Verlust der alten Majestät der Stadt durch die neue, welche sie noch zur Herrin über den Erdkreis macht, nicht durch die Waffengewalt, sondern durch Geist und Liebe. Freilich, wieviel ist hier des Verfassers wahre Ansicht, und wieviel bloße Huldigung für die hohen Gönner, an die er sich wendete?

Ist Biondo's historische Arbeit vorzugsweise die des gelehrten Sammlers und Forschers, so haben dagegen die Geschichtswerke Enea Silvio Piccolomini's ihren besonderen Werth gerade darin, daß sie so vielfach ihre Anregung aus den unmittelbaren Eindrücken des Lebens empfingen. Das Denkmal seiner ersten Epoche sind die Commentare über das Baseler Concil, „nicht minder ein Pamphlet als ein Geschichtswerk", wie Voigt bemerkte [1]), bestimmt, das Vorgehen des Concils bei den Fürsten und Nationen zu rechtfertigen, und voll von eifriger Parteinahme für dasselbe. Nur ein kleiner

---

[1]) Enea Silvio, I, 231.

Theil der Verhandlungen ist erzählt, aber der, welcher die weitgehendste Bedeutung hatte, die Entsetzung Papst Eugens, und was damit im Zusammenhange steht (1439). Das 1. Buch handelt von dem Kampfe um die 8 Wahrheiten, deren Declaration die Verurtheilung des Papstes in sich schloß. Aeneas ist ein scharfsichtiger Beobachter und geschickter Darsteller dessen, was er mit angesehen hat, äußerst lebendig in der Schilderung der stürmischen Concilssitzung, des wilden Durcheinanders der Reden, des Geschreies und des Hin- und Herwogens der Versammlung, welches er glücklich mit einer Schlacht und den feindlichen Heeren vergleicht, die sich um ihre Führer schaaren. Hier findet er die Gelegenheit, seine oratorische Meisterschaft an der passenden Stelle zu zeigen; die großen Redekämpfe der Concilsväter sind wahre Kunstwerke. Der Cardinal Ludwig von Arles kann freilich nicht unmittelbar so gegen den Erzbischof von Palermo gesprochen haben, nicht mit dieser classischen Glätte und Eleganz, mit den ciceronianischen Formeln, den Anführungen der heidnischen Beispiele, den Citaten lateinischer Verse; aber es liegt doch eine wirkliche Rede in solchem Geiste, mit solcher Argumentation zu Grunde, hervorgegangen aus wahrhafter leidenschaftlicher Erregung, und Enea hat sie nur künstlerisch umgeformt. Das 2. Buch, die Absetzung des Papstes, ist verloren gegangen, das 3. erzählt die Wahl Felix' V. und beschreibt mit großer Anschaulichkeit die Abhaltung des Conclave bis in seine, theilweise auch comischen, Einzelheiten.

Die Geschichte Kaiser Friedrichs III. beschäftigt sich gleichfalls mit einem sehr kurzen Zeitraum, dem Zuge nach Italien zur Krönung und Hochzeit (1452) und den Unruhen in Oesterreich (1451—52). Die Einleitung handelt über den Ursprung der Oesterreicher und episodisch sehr ausführlich über die hohenstaufischen Kaiser. Die Krönungsreise ist großentheils aus eigener Anschauung erzählt, eine Beschreibung von Festen, byzantinischen Ceremonien und kleinlichen politischen Intriguen, aber belebt durch fesselnde Schilderung von Personen, Oertlichkeiten und Zuständen der Länder. Der andere Gegenstand, der Aufstand der Oesterreicher, der vor der Reise begann und nach Friedrichs Rückkehr mit dessen Belagerung in Neustadt endete und ihn zwang, sein Mündel, König Ladislaus

Posthumus auszuliefern, war wenig ehrenvoll für den, in dessen Diensten Enea schrieb. Der Charakter des Schattenkaisers geht aus der bloßen Darstellung der Thatsachen klar hervor; der Verfasser äußert nur lobendes Urtheil, läßt aber geschickt seine wahre Meinung in den Reden Anderer durchblicken, welche er anführt.

Die Cosmographie, welche Pius als Papst im Sommer 1460 begann, war ein Werk von großartiger Anlage; es sollte eine geographische Beschreibung der ganzen damals bekannten Welt werden, mit Anschluß historischer Angaben, über deren Ausdehnung sich der Verfasser selbst wohl noch nicht schlüssig gemacht hatte. Nur ein Theil ward niedergeschrieben, und auch dieser macht einen unfertigen, vielfach skizzenhaften Eindruck. Nachdem er erst die Hälfte von Asien, nach seiner Eintheilung, behandelt hat, läßt Pius den Rest einstweilen bei Seite und geht zu Europa über. Für die Geographie und Ethnographie Asiens schöpft er aus den Berichten der Alten, selten auch Neuerer, und übt Kritik, soweit es ihm möglich war. In dem Theile über Europa wird die Geschichtserzählung breiter, giebt jedoch meist nur Ereignisse der letzten Zeit. Viel und weit gereist, hat Papst Pius lebhaftes Interesse für fremde Sitten; besonders ist er ausführlich über Deutschland, welches er aus langem Aufenthalte so gut kannte. Hier beseitigt er alte Irrthümer, welche in Italien verbreitet waren, berichtet von Lebensweise und Gebräuchen, von der kriegerischen Tüchtigkeit der Völker und Fürsten, erwähnt die Pracht der Städte, die reichen Handelsmittelpunkte, die Stätten der Wissenschaft und darf natürlich auch die des Cultus, die Cathedralen, die Gräber wunderthätiger Heiliger nicht vergessen.

Das Werk seiner letzten Jahre und seine eigenthümlichste Leistung sind die Denkwürdigkeiten, eine Art Autobiographie, in der er jedoch, wie Cäsar, von sich stets in dritter Person redet, und so sich auch ungescheut loben kann. Manche derartige Stellen mögen freilich von fremder Hand hinzugefügt sein, aber schwerlich alle; Pius wollte offenbar selbst, daß das Buch nicht unter seinem Namen publicirt werde; hier suchte er nicht Schriftsteller=, sondern Fürstenruhm und zeichnete mit Wohlgefallen das eigene Porträt in günstigster Beleuchtung, zuweilen günstiger, als die Realität war. Das erste Buch giebt die Biographie von der Geburt bis zur Papst=

wahl, die übrigen 11 die Ereignisse unter seinem Pontificate bis Ende des Jahres 1463. Die Aufzeichnungen sind nach keinem rechten Plane geschehen; sie zeigen etwas von der Redseligkeit des Alters in den beständigen Digressionen, zu denen das historische, geographische und antiquarische Interesse veranlaßt. Die Städte, welche der Papst auf seinen Reisen berührt, ihre Gebäude, ihre Sitten und öffentlichen Einrichtungen werden beschrieben; bei den Fürsten, mit denen er zusammentrifft, wird von ihrer Herrschaft und deren Ursprung, ihrer Familie und ihren Schicksalen geredet, und öfters beliebt es dem Verfasser, wo er auf einen Staat zu sprechen kommt, einen ganzen Abriß seiner Geschichte einzuschieben. Was uns am meisten anzieht, das ist die aufmerksame und liebevolle Beobachtung von Menschen und Dingen, welche überall hervortritt. Besonders hat Papst Pius ein ausgebildetes Gefühl für landschaftliche Schönheit; oft feiert er in poetischer Stimmung die natürlichen Herrlichkeiten seines Vaterlandes, beschreibt mit idyllischem Sinne ländliche Gegenden, in denen er gern und lange verweilte, mitten im Grün der Wälder, auf Bergesgipfeln, an kühlen Quellen die päpstlichen Regierungsgeschäfte erledigend. Er nennt sich selbst silvarum amator et varia videndi cupidus (Anfang l. IX) da, wo er sucht, uns eine Vorstellung von allen Reizen des Monte Amiata im Senesischen zu geben. Vom Monte Cavo bei Rocca di Papa genießt er die berühmte Aussicht über Rom und Latium und zeichnet uns das weite Panorama, das sich ihm zu Füßen ausbreitet, mit seinen historischen Erinnerungen (l. XI, p. 309). Er empfindet das Malerische der Ruinen des Alterthums, in ihrem Verfall, dem Gegensatze zur lebendigen Natur, welche sie mit ihrer Vegetation überwuchert; so hat er die Villa Hadrians bei Tivoli geschildert (l. V). Und ebenso hat er seine Freude an der Kunst; man sieht es z. B. in der bewundernden Beschreibung der Cathedrale von Orvieto (l. IV, p. 111) oder derjenigen der auf seinen Befehl in Pienza errichteten Gebäude, welche erfüllt ist von dem Wohlgefallen an seinem hochsinnigen Werke (l. IX, Ende). Jedes Schauspiel gewinnt sein Interesse; er berichtet eingehend von Festen und Aufzügen, nicht bloß kirchlichen, sondern auch profanen, schildert oft Dinge, um die sich ein heiliger Mann wenig kümmert. Ihn ergötzt

der Anblick der Truppen, welche unter Federigo von Urbino in's Feld ziehen sollen, der in der Sonne glänzenden Schilde, Helme und Lanzen, der kriegerischen Evolutionen und Spiele, welche sie vor ihm aufführen (l. V, p. 136); er schaut einer Regatta auf dem See von Bolsena zu, verfolgt alle Einzelheiten des Wettkampfes genau und beschreibt sie in Formen, die er von den classischen Dichtern entlehnt (l. VIII, p. 213).

Aber das Buch enthält auch einige schöne Zeugnisse von Pius' politischer Weisheit. Er äußert sich z. B. sehr treffend über das Unheil der Söldnertruppen (l. IV, p. 100), und, als er, nach dem Siege der Franzosen bei Sarno über König Ferdinand von Neapel, den Uebermuth der französischen Curialen sieht, da sagt er sich (ib. p. 106): Quid agent, si Italiae regnum obtinerent? Ego te, Italia, quantum potero, adiuvabo, ne ullos patiare dominos, quamvis nec Veneti nec Florentini opem afferant, quorum populi dum te sibi subigere conantur, nec inter se convenire student, externum tibi dominum parant. Das sind patriotische und prophetische Worte, welche einem Machiavelli gefallen mußten.

Unter den anderen Historikern der Epoche verdient noch Benedetto Accolti aus Arezzo (1415—1466, seit 1459 Canzler von Florenz) wenigstens eine flüchtigere Erwähnung wegen des Gegenstandes seines Werkes De Bello a Christianis contra Barbaros gesto, welches in 4 Büchern den ersten Kreuzzug erzählt. Es betrübte ihn, wie er sagt, die Namen jener Helden, welche, für den Glauben streitend, sich den antiken ebenbürtig an die Seite stellten, in thöricht und schmucklos geschriebenen Büchern der Vergessenheit preisgegeben zu sehen; er wollte in seiner classischen Darstellung ihnen den gebührenden Ruhm verschaffen und zugleich durch ihr Vorbild einen neuen Eifer zum Kampfe gegen die Ungläubigen entfachen.

Mit dem Fortschritte der classischen Studien nimmt doch zugleich die Selbständigkeit zu. Der Blick auf das Alterthum wird klarer und die Unpartheilichkeit größer. Der Styl der Geschichtschreibung macht sich von der servilen Nachahmung des Livius los; man scheut sich nicht, moderne Dinge beim rechten Namen zu nennen.

Papst Pius und Flavio Biondo üben Kritik an den Quellen, aus denen sie schöpfen. Die Liebe zum Alterthum, wie groß sie sein mag, ist doch nicht mehr Idolatrie für jeden Autor, wie im Mittelalter. Und wenn man auch immer Cicero als das hauptsächlichste, ja alleinige Muster der Eloquenz aufstellte, so war das doch noch mehr in der Theorie, führte noch nicht zu der neuen Aengstlichkeit der Form, wie in der folgenden Epoche, und die meisten schrieben einfach, klar, originell, weshalb man ihnen später Mangel an Correctheit vorzuwerfen hatte. Filelfo sagte in einem Briefe von 1474: Equidem neminem invenio, vel quam diligentissime inquirens, non modo in hominibus nostris, sed ne in Graecis quidem, qui mihi ulla aut disciplina aut arte satis omni ex parte faciat. Aber der wahre kritische Kopf der Zeit war Laurentius Valla; er geht an die Prüfung der alten Schriftsteller mit einer Kühnheit, welche uns in Erstaunen setzt, und welche damals Ueberhebung und Respectlosigkeit scheinen mußte, es öfters auch wirklich war.

Lorenzo, Sohn des Luca della Valle, stammte durch seine Familie aus Piacenza, war aber in Rom geboren (1407) und erhielt hier seine Ausbildung. Schon früh verfaßte er einen Vergleich zwischen Quintilian und Cicero zu Gunsten des ersteren, was großen Anstoß erregte. Zu 24 Jahren, bei Bewerbung um ein päpstliches Secretariat wegen seiner Jugend abgewiesen, verließ er Rom und ging nach Piacenza, wo er als Lehrer thätig war. Damals veröffentlichte er die Dialoge De Voluptate ac vero bono (1431); er bekämpfte in denselben die herrschenden Ansichten über das Moralprincip in der Einkleidung von Discussionen, die er drei Jahre früher in Rom zwischen Leonardo Aretino, Panormita und Niccoli unter seiner und mehrerer päpstlicher Secretäre Theilnahme stattfinden läßt. Im 1. Buche vertheidigt Leonardo die stoische Lehre, nach welcher die Tugend an sich das höchste Gut ist; im 2. widerlegt ihn Panormita und streitet für die Meinung der Epicuräer, daß die Lust das Ziel alles menschlichen Strebens sei, daß die Seele mit dem Leibe vergehe, daß man sich keine Lust versagen soll, aber, nach Klugheit handelnd, nur das suche, was wahrhaft nützlich ist. Niccoli, im 3. Buche, erklärt sich gegen beide;

sie hätten, meint er, wohl nur im Sinne der alten Philosophen geredet, nicht nach ihrer eigenen Ueberzeugung. Wie konnten sie als Christen den Glauben so aus dem Spiele lassen? Die heidnische Tugend ohne die theologalen Tugenden ist nichts werth; daß die Honestas an sich glücklich mache, ist ein leerer Wahn, wie die einfachste Erfahrung zeige. Diese Lehre sei nur aufgekommen, als der wahre Glaube verloren ging, und man nicht wußte, woran man die Moral knüpfen sollte. Die Darstellung des Boëtius ist verkehrt, und die Philosophie kennt das höchste Gut nicht. Das wahre Gut ist freilich die Lust (voluptas); denn jedes Thun strebt nach Lohn und ist ohne ihn undenkbar; aber der Unterschied ist der, daß die Schlechten den Lohn hienieden suchen, die Guten auf die irdische Lust verzichten der himmlischen wegen, und er schließt mit einer begeisterten Schilderung dieser himmlischen Voluptas, der Seeligkeit im Paradiese.

Seit 1431 lehrte Valla an der Universität Pavia und dann in Mailand. Panormita, bisher sein intimer Freund, wurde ihm zum heftigen Feinde, nach Valla aus Eifersucht auf den Ruhm, den er mit der Schrift De Voluptate geerntet hatte. Um Panormita's Namen aus ihr zu entfernen, arbeitete er dieselbe um, und ließ in ihr nun lauter pavesische und mailänder Persönlichkeiten auftreten (1433). Den Kampf für den Glauben gegen die heidnische Moralphilosophie, welche seiner entbehren zu können meinte, setzte er fort in dem Dialege De Libero Arbitrio, einem Büchlein voll wahrer religiöser Wärme, in welchem die Gesprächsform vortrefflich gehandhabt ist. Er greift die aus der Scholastik stammende Verbindung der Theologie mit der Philosophie an, welche nur auf Irrwege führe; der Theologie nützt die Philosophie nichts, schadet ihr vielmehr. War die Schrift De Voluptate eine Entgegnung auf die 4 ersten Bücher von Boëtius' Consolatio, so wendet er sich hier gegen das 5., zeigt, daß zwar Gottes Allwissenheit die Annahme der Willensfreiheit nicht widerspreche; wie sie aber mit der Allmacht Gottes zu vereinen sei, das sei dem menschlichen Geiste unerkennbar; hier soll man nicht wissen wollen, sondern demüthig glauben. Boëtius war ein großer Bewunderer der Philosophie, daher ging er fehl; die höchsten Fragen der Metaphysik sind der

menschlichen Erkenntniß verschlossen, sind Sache der Religion, und die Philosophen, welche über alles discutiren, sind wie die Giganten, welche den Himmel ersteigen wollen und herabgeschleudert werden. So war vor allen auch Aristoteles, dessen Anmaßung Gott offenbarte und verdammte, da er in seiner tollen Ueberhebung sich in den Euripus stürzte.

Tritt Valla hier in Gegensatz zu seinen humanistischen Zeitgenossen selbst, zu ihrem Glauben an die Allgewalt des Wissens, so ist er anderswo ihr Vorkämpfer in den Streichen, welche er gegen die Ueberreste der mittelalterlichen Wissenschaft führt. In Pavia schrieb er in Form eines Briefes an Candido Decembrio eine Kritik von Bartolo's Traktat De insigniis et armis, wo er diesen Abgott der Rechtsgelehrten einen Esel nannte, die modernen Juristen überhaupt schmähte, weil sie aller eines freien Menschen würdigen Kenntnisse entbehrten, und auch auf Justinian schalt, der die alten römischen, wahrhaft großen Rechtslehrer zu verdrängen suchte. In ihren Angriffen gegen die Scholastik folgten die Humanisten dem Beispiele Petrarca's; aber Valla geht dabei entschiedener und systematischer zu Werke als die übrigen; er legt die Axt an die Wurzel selbst. Seine 3 Bücher über die Dialectik wollen das künstliche Gebäude der üblichen Schullogik zertrümmern. Die 6 aristotelischen principia führt er auf eines zurück, die 10 Categorien auf 3, und vereinfacht die Lehre von den Urtheilen und besonders die von den Syllogismen, indem er überall die falschen Subtilitäten aufweist. Seine scharfsinnige Untersuchung gründet sich auf den gesunden Menschenverstand und eine feine Beobachtung des Sprachgebrauchs und der grammatischen Gesetze; daher verwirft er auch die barbarischen Bildungen der scholastischen Schulsprache. Zugleich kritisirte er auf das Schärfste Aristoteles' metaphysische und physische Begriffe, seine Ideen von Gott, der Seele, der Materie und Form, seine Erklärung der Tugend und des höchsten Gutes, wo dieselben Gedanken wiederkehren wie im Dialoge De Voluptate. Die Tugend, sagt er, ist nicht Wissen, sondern Willensact, ist Affect, und Grund aller Tugend ist Liebe, Ziel Genuß des Geliebten (voluptas), d. h. Gottes. Auch die christlichen Glaubenslehren nimmt er bisweilen zu Hilfe in diesem Streite

gegen Aristoteles, und ihn, welchen das Mittelalter als den Born der höchsten Weisheit betrachtete, behandelt er ganz rücksichtslos, ja mit Verachtung, zeiht ihn der Dummheit, der Wortverdrehung, der Lüge. Wie es dem zu ergehen pflegt, der mit alten Irrthümern aufräumt, wird er im Gefühl seiner Kraft über das Ziel hinaus fortgerissen. Er will das Denken von den Fesseln befreien, welche ihm die unduldsame peripatetische Schule auferlegt; seine Aufgabe ist der Kampf für die Wahrheit, ein muthiger Kampf, ohne Furcht vor Feindschaft, vor Gefahr, selbst vor Infamie; denn mag er den persönlichen Ruhm lieben, auch er ist nicht das Höchste, sondern die heilige Sache.

Und Feindschaften zog ihm seine herausfordernde schriftstellerische Thätigkeit in Menge zu. Sie scheinen ihn zuerst aus Pavia, dann aus Oberitalien vertrieben zu haben. Er begab sich zu König Alfonso noch während des Krieges und zog mit ihm 1442 in Neapel ein. Alfonso's Verhältniß zur Curie, welche von Alters her die Lehenshoheit über das Königreich beanspruchte und dadurch der Dynastie große Schwierigkeiten bereitete, wurde die Anregung zu der 1440 in Gaeta verfaßten Schrift über die Schenkung Constantins, welche die Urkunde als späte Falsification, den Act der Schenkung als unmöglich und historisch unbeglaubigt, die ganze Tradition von Constantins Aussatz und Heilung durch Papst Silvester als eine absurde Fabel erweist und mit heftigen Angriffen gegen die Päpste der Zeit schließt. Diese Kritik des mittelalterlichen Glaubens von dem Ursprunge der weltlichen Macht des Papstes, welche Valla oft als seine kühnste That angerechnet und am engsten mit seinem Namen verknüpft worden ist, war dennoch ihrem Gedanken nach weniger neu. Nicolaus von Cusa hatte sie nicht lange vorher ausgeführt, und bereits Dante, wenn er auch die Schenkung an sich nicht leugnete, bestritt in seiner Monarchie deren Gültigkeit mit demselben Argumente, dessen sich Valla bediente.

An Alfonso's Hofe beschäftigte er sich mit dessen Lieblingsautor Livius, gab viele Verbesserungen der Lesart, und wagte sich auch an die rücksichtslose Prüfung der historischen Erzählung selbst. Er unternahm eine Kritik des Bibeltextes, und gegen 1442 schloß er das umfangreiche grammatische Werk, die „Eleganzen der lateinischen

Sprache", an dem er seit mehreren Jahren arbeitete, in 6 Büchern ab. Es war wiederum eine große Neuerung. Die Fortschritte im Gebrauche des Lateinischen geschahen durch practische, in der Lectüre der Alten erworbene Fertigkeit; man schrieb die Sprache, aber nicht über die Sprache, woher noch mancherlei Schwankung und Unsicherheit herrschte. Die mittelalterlichen Lehrbücher waren nicht mehr brauchbar, und Valla redet von ihnen in wegwerfender Weise. Es bedurfte zuverlässiger Anweisungen für die correcte Handhabung des Lateinischen. Diese Aufgabe faßt Valla als eine patriotische: Die Römer haben die Welt in zweifacher Weise erobert, mit dem Schwerte und mit der Sprache, und durch die letztere beherrschen sie noch die Welt. Die Sprache also nach der langen Barbarei in ihrer Reinheit herzustellen, das heißt Rom von den Galliern befreien und es wieder aufrichten, wie ein anderer Camillus.

Die „Eleganzen" sind aber keine vollständige Grammatik, sondern Betrachtungen von solchen Fällen des Sprachgebrauchs, in denen Zweifel bestehen können und leicht gefehlt wird. Viele noch aus dem Mittelalter übliche Barbarismen hat Valla beseitigt, z. B. zuerst die richtige Verwendung von sibi und suus festgestellt, gegen welche noch alle seine Zeitgenossen verstoßen. Er begründet seine Vorschriften sorgfältig durch den Gebrauch der Schriftsteller, unter denen ihm Quintilian und Cicero am höchsten stehen. Aber eine unbedingte Autorität erkennt er nicht an und übt seine Kritik auch an den Alten, enthüllt auch die Schwächen der römischen Grammatiker, tastet sogar Cicero ungescheut an und stellt Quintilian höher, wie schon in der verloren gegangenen Jugendschrift.

In Neapel erwarb er sich zu seinen literarischen Feinden auch andere, gefährlichere unter den Mönchen. In seinem schon erwähnten Dialoge De professione religiosorum bestritt er mit schlagender Dialectik die falsche Auffassung vom Werthe der Mönchsgelübde. Die Ordensregel, sagt er, ist ein Schutz und eine Zuflucht für die, welche ohne sie nicht stark genug zu sein glauben, wie jedes Gesetz gegen die Fehltritte der Schlechten und Schwachen gerichtet ist; daher ist das Verdienst der Tugend im Orden nicht höher, sondern gerade umgekehrt geringer als außer dem Orden. Als er dann dem Minoriten Fra Antonio da Bitonto gegenüber bewies, daß man

mit Unrecht das apostolische Symbol als Werk der Apostel selbst betrachtete, donnerte jener gegen ihn in seinen Predigten (1444). Valla forderte ihn zu einer Disputation heraus, die der König verbot; er ward vor das Tribunal der Inquisition geladen; aber der König unterdrückte die Verfolgung. Zugleich wurde jedoch die zuerst geheim gehaltene Schrift über die Schenkung Constantins bekannt, und nun lud die Inquisition ihn nach Rom, um ihn Alfonso's Schutz zu entziehen. Er erschien (1445), rettete sich aber bald wieder durch die Flucht nach Neapel, und richtete an Papst Eugen eine Apologie seiner Ansichten und Schriften, die zugleich eine heftige Anklage der neapolitanischen Inquisitoren wurde.

Nicolaus V., der die Scrupel seines Vorgängers nicht kannte, rief ihn auf Betrieb Bessarions an seinen Hof, ernannte ihn zum apostolischen Secretär, später zum Professor der Rhetorik an der Universität, und übertrug ihm die Uebersetzung des Thucydides und Herodot. Unter Papst Calixtus veröffentlichte er seine „Eleganzen" neu in 12 Büchern, indem er kleinere grammatische Schriften anhängte. Er starb den 1. August 1457. Die Wirkung seiner Thätigkeit war eine bedeutende und dauernde; die Kühnheit seines Geistes hebt ihn über seine Zeit und bereitet schon eine spätere Epoche in der Entwickelung des Denkens vor; die hohe Ueberzeugung von der Heiligkeit der Wahrheit läßt uns auch seinen Stolz, sein Selbstbewußtsein in reinerem Lichte erscheinen, und hinwegsehen über die Verirrungen, in welche ihn seine Kampfeslust führte.

Von einer Literatur wie der dieser ersten Humanisten, welche vorzugsweise eine gelehrte Richtung hat, können wir uns auf dem Gebiete der Dichtung keine glänzenden Leistungen erwarten; die lateinische Poesie vor Pontan und Polizian ist flach und nüchtern. In den Versen, welche Antonio Loschi aus Vicenza in seinen jüngeren Jahren am Hofe Giangaleazzo Visconti's in Mailand verfaßte, finden wir einen rhetorischen Patriotismus, der sich an die Interessen des Fürsten heftet und je nach dem Spiele von dessen Politik wendet. Antonio, den Leonardo Aretino in der Widmung seiner Uebersetzung von Plato's Phaedrus „unicum ac summum nostri temporis poetam" nannte, schrieb auch eine Tragödie Achilles, fünf kurze Scenen, durch moralisirende Chorgesänge getrennt, in dem Style Seneca's.

Etwas später galt als der bedeutendste Dichter seiner Zeit Antonio Beccadelli, genannt Panormita. Er stammte aus einem nach Sicilien ausgewanderten Zweige der edlen bolognesischen Familie der Beccadelli, und war 1394 in Palermo geboren, woher er seinen Beinamen erhielt. Mit einer Unterstützung der Commune verließ er 1420 Sicilien mit seinem Bruder, um an den berühmtesten Universitäten des Festlandes die Rechte zu studiren. In Siena schrieb er seinen Hermaphroditus, eine Sammlung von scherzhaft obscönen Epigrammen, inmitten derer wunderlicher Weise auch einige ernste erscheinen, Grabschriften auf ehrbare Frauen. Er ist an Cosimo de' Medici gerichtet zu dessen Erheiterung; den ersten Theil sollte er nach dem Mittagessen seinen Gästen vorlesen, den zweiten nach der Abendmahlzeit, wenn man getrunken habe: sumpta madidis sit lectio coena. Das Büchlein ward 1425 oder 1426 publicirt, und erregte großes Aergerniß bei den Theologen; Antonio da Rho schrieb eine Invective gegen den Verfasser, Fra Roberto von Lecce, der heilige Bernardino von Siena, der seel. Alberto von Sarteano und andere predigten gegen das infame Buch und verbrannten es öffentlich. Guarino, der es zuerst in einem Briefe an Giovanni Lamola (1426) sehr gepriesen hatte, leistete später einen verhüllten Widerruf (1435). Auch bei der Nachwelt ist die Autorschaft des Hermaphroditus als ein Flecken an dem Namen Panormita's haften geblieben. Jedenfalls ging man zu weit, wenn man aus diesen Epigrammen Schlüsse auf des Verfassers eigene Sitten zog. Er hat einfach Martial und die priapeischen Dichter nachgeahmt, und vertheidigte sich wie die Alten, wie Catull und Martial, indem er sein Leben von seinen Versen trennte (II, 11). Die Unsauberkeit schien damals und lange vorher und nachher die nothwendige Würze des Scherzes.

Panormita verweilte dann in Piacenza, Bologna, Padua; er hielt sich in Rom auf, und, geht Valla's Dialog De Voluptate auf reale Verhältnisse, so hätte er dort 1427 in einer schönen Villa ein behagliches Leben geführt. Auf Veranlassung des Erzbischofs von Mailand, Bartolommeo Capra, kam er zum Zwecke der Studien nach Pavia, und, da seine Familie nicht mehr für ihn sorgen wollte und seine Heimkehr verlangte, so suchte er eine

Anstellung am mailändischen Hofe, die ihm nach langen Bemühungen (Ende 1429) unter glänzenden Bedingungen zu Theil ward. Er erhielt als Dichter und Historiograph die große Summe von 800 Goldscudi Gehalt, und machte, nach seiner Gewohnheit, einen bedeutenden Aufwand, mit Dienern, Köchen, Pferden, wie er meinte, daß es seiner Stellung und Geburt zukomme. 1432 ließ er sich Kaiser Sigismund in Parma vorstellen, und ward von demselben als Dichter gekrönt. Diese Ehre, nach welcher Petrarca so begierig gestrebt hatte, war freilich seitdem sehr heruntergekommen, und im 15. Jahrhundert ließen Kaiser, Fürsten, Städte sie allen möglichen Leuten angedeihen, so daß man ihrer bald spottete. Indessen welches Ansehen Panormita als Dichter genoß, beweist der in einem Briefe Guarino's erzählte Vorfall von einem Betrüger, der sich (1433) in Verona für Panormita ausgab und in Folge dessen vom Podestà und den vornehmsten Bürgern der Stadt umarmt und zu glänzenden Gastmählern geladen wurde. Aber die hochgespannten Erwartungen, die man von ihm hegte, erfüllte Panormita nicht; das große Lobgedicht auf Herzog Filippo Maria, welches er so oft ankündigte, und um dessentwillen er eigentlich besoldet war, erschien niemals. Seine vorhandenen Verse, außer dem Hermaphroditus, Epitaphe, Epigramme und Elegieen zum Spotte seiner Gegner, zum Lobe von Fürsten, von Freunden und der von ihnen geliebten Schönen, nehmen sich, nachdem Polizian und Pontan geschrieben haben, recht ärmlich aus; er tadelte Porcello wegen des Bombastes seiner Dichtung; aber er selbst verfällt in das andere Extrem und wird platt und trivial. Und dabei behauptet er von sich, er könne nur in der Begeisterung, im furor Verse machen. Sein schönstes Gedicht ist die lange Elegie an Lamola, der ihn von Bologna und der Geliebten entfernen will: Desine me placida verbis abducere terra, mit der Schilderung vom Besuche bei der Geliebten, die ihn mit Klagen und Zärtlichkeit zu fesseln suchte.

Auch der Herzog scheint sich enttäuscht gefühlt und ihm seine Gunst entzogen zu haben; er verließ schließlich Pavia und kehrte nach Süditalien zurück (1435), wo er bei König Alfonso die gnädigste Aufnahme fand, sein Vorleser und literarischer Rathgeber wurde, und auch unter seinem Nachfolger Ferdinand sich einer be-

quemen und einflußreichen Stellung erfreute. Seine literarische Production hörte aber fast ganz auf und beschränkte sich in der langen Zeit bis zu seinem Tode (1471) auf das unbedeutende Buch De Dictis et Factis und wenige Briefe, Reden und Verse. Indessen wirkte er viel für die Förderung des Humanismus in Neapel, und Pontan in seinem Dialog Antonius stellt ihn uns im Alter dar, wie er in der Porticus Antoniana die Vornehmen und Gelehrten um sich sammelte, über allerlei Dinge scharfsinnig und mit treffenden Witzworten utheilte, die vorübergehenden Leute anrief, sie auf socratische Weise ausfragte und verlachte.

Epigramm und Elegie waren noch die lebendigsten Gattungen der lateinischen Poesie; die epischen Versuche mußten gänzlich mißlingen, bei dem Mangel an Erfindungsgabe, an dem die damaligen Dichter sämmtlich leiden. Manche entnahmen, indem sie die Alten nachahmten, auch ihre Stoffe dem Alterthum. Maffeo Vegio aus Lodi, der in den 30er Jahren in Mailand und Pavia lebte, unternahm es mit der den Humanisten eigenen Dreistigkeit, das bewundertste Werk der classischen Dichtung, die Aeneis fortzusetzen, und schrieb dazu eine Ergänzung des 12. Buches. Aber was vermochte er hinzuzufügen? Dasjenige, was Virgil wohlweislich der Phantasie des Lesers überlassen hatte, Turnus' Leichenbegängniß, Aeneas' Hochzeit, einige Worte über seine glückliche Regierung und seine Versetzung unter die Götter; ihm schien die Geschichte nicht zu Ende, wenn er nicht seinen Helden bis zum Tode begleitete; aber poetischen Stoff fand er nicht mehr. Das Gedicht vom Goldenen Vließe (Velleris Aurei libri IV) giebt die eigentliche Handlung ganz kurz; dagegen nehmen den breitesten Raum ein die Machinationen der Götter, welche sich ereifern, beständig reden, zur Erde steigen, ihre Boten senden; auch hier haben wir starke Nachahmung von Virgils Styl. Der Astyanax enthält mehr Poesie wenigstens in dem lyrischen Theile, den rührenden Klagen der Andromacha.

Später ward Maffeo Vegio in Rom durch Papst Eugen Datarius und Domherr von St. Peter und endlich trat er in den Augustinerorden († 1458). Seitdem wendete sich seine schriftstellerische Thätigkeit ganz auf christliche Gegenstände; aber er behandelt in seiner Eugen gewidmeten Antonias den Besuch des

Eremiten Antonius beim Eremiten Paulus auf ganz dieselbe Art wie früher die heidnischen Sagen. Da haben wir dasselbe Schmuckwerk epischer Vergleiche, dieselben Virgil nachgebildeten Verse, die Reden, nur daß statt der classischen Götter Gott und Lucifer sprechen.

Eine Stätte für die lateinische Muse wurde besonders der Hof von Rimini unter der Herrschaft von Sigismondo di Pandolfo Malatesta. Dieser Fürst besaß eine nicht unbedeutende Bildung; aber man machte ihm Sittenlosigkeit, Grausamkeit und Irreligiosität zum Vorwurfe; sein Krieg gegen die Kirche wird nicht wenig dazu beigetragen haben, ihn in solchen Verruf zu bringen. Papst Pius II. ließ ihn mit großer Feierlichkeit in effigie vor St. Peter verbrennen und zwang ihn später (1463) zu Abbitte und Widerruf seiner Häresie, besonders der Meinung, daß die Seele mit dem Leibe ende. „Er erbaute" sagt der Papst in seinen Denkwürdigkeiten (l. II, p. 51) „eine stattliche Kirche in Rimini zu Ehren des heil. Franciscus; aber er füllte sie so an mit heidnischen Werken, daß es nicht sowohl ein Tempel von Christen als von Ungläubigen zu sein schien, welche die Dämonen anbeten." Diese Kirche S. Francesco war zum großen Theil nach dem Entwurfe Leon Battista Alberti's errichtet; an der Außenwand der Westseite befanden sich Nischen, dazu bestimmt, die Sarcophage der Gelehrten und Dichter des Hofes aufzunehmen, und in einer Capelle der Kirche ließ Sigismondo seiner Concubine ein prächtiges Grabmal errichten, mit der Inschrift nach heidnischer Weise: Divae Isottae sacrum. Diese schöne Isotta degli Atti, die Geliebte ihres Herrn, zu feiern war die Hauptaufgabe seiner Hofdichter, Basinio Basini's aus Parma, Porcello's aus Neapel, den wir schon als Historiker Piccinini's kennen lernten, und eines Trebanio. Basinio schrieb 1449 und in den folgenden Jahren einen **Isottaeus** in 4 Büchern, poetische Episteln nach Art von Ovids Heroiden, eine Correspondenz zwischen Sigismondo, der Isotta, deren Vater und dem Dichter selbst.

Basini traute sich auch episches Talent zu; theilweise behandelte er, wie Vegio, antike Stoffe, verfaßte eine **Meleagris** und **Argonautica**, theilweise nahm er sich das Lob seines Gönners zum Gegenstande und besang in seiner **Hesperis** die Kriegsthaten, welche

Sigismondo als Führer der florentinischen Truppen gegen Alfonso und Ferdinand von Neapel vollbrachte. Endlich schrieb er ein Lehrgedicht, die Astronomica. Und so feierte Porcello, als er Rimini verlassen hatte, und am Hofe Federigo's von Urbino lebte, diesen in einer Feltria, und er pries andere in seinen Elegieen, verhieß ihnen die sichere Unsterblichkeit, wenn sie ihn bezahlten:

> Perpetuo vivet aeterno carmine nomen
> Sforcigenum, nam te candida ad astra feram ....
> Sis felix vatisque memor, qui laudibus effert
> Sforcigenas, qui fert nomen in astra tuum.

So redete er zu Francesco Sforza, als derselbe noch Condottiere war. Und mit solchen bombastischen Lobeserhebungen singen die Dichter sich auch gegenseitig an.

Filelfo's Dichten macht einen völlig handwerksmäßigen Eindruck. Das Erste, was er im Kopfe hatte, noch ehe er recht wußte, was er schreiben werde, war die Verszahl, und es muß eine große runde Zahl sein, mit der er prahlen kann. Seine Satiren sind 10000 Verse, in 10 Büchern, zu je 10 Satiren, und jede Satire hat genau ihre 100 Hexameter, weshalb er sie, mit seiner Vorliebe für griechische Bezeichnungen, Hecatosticha nennt. Er schrieb 10 Bücher Epigramme, betitelt De Jocis et Seriis, abermals 10000 Verse, 5 Bücher Oden (Carmina), meist Loblieder auf Fürsten und andere Persönlichkeiten, nur 5000 Verse; aber er wollte noch die Zahl von 10 Büchern, 100 Oden, 10000 Versen vollmachen. Er schrieb gar griechische Gedichte, freilich kein solches Quantum, aber doch 3 Bücher von 2400 Versen.

Die Satiren begann er in Florenz und vollendete sie in Mailand den 1. Dezember 1448, wie er selbst am Schlusse genau vermerkte. In diesen Gedichten wollte er nicht bloß die Schlechten tadeln, sondern auch die Guten loben (IV, 10): Satyrae vis inclyta iuxta Invehit in vitium, virtutem laudibus effert. So kommt es, daß sich unter dem Titel Stücke verschiedenen Charakters mischen. Vielfach ist es eine Art von Episteln an einzelne Personen mit Lobeserhebungen, Rathschlägen, Lehren, Klagen, Bitten und Scherzen, mit zahlreichen Bezügen auf sein Leben und die Ereignisse der Zeit, welche diesen Gedichten ein biographisches und

historisches Interesse verleihen. Die eine sogenannte Satire (IX, 6) ist sogar einfach ein Empfehlungsschreiben an den Canzler Caspar Schlick für Niccolò Arcimboldo, der als Gesandter an Kaiser Friedrichs Hof ging. Es fehlt nicht durchaus an Stellen von poetischer Wirksamkeit, wie III, 4, wo er sich mit aufrichtiger Wärme gegen den Aberglauben und die schlechten Priester wendet. Bisweilen ist auch der familiäre Ton glücklich getroffen, wie in der halb scherzhaften, halb ernsten Epistel an Cato Saccus mit der Bitte um Fastenspeise (VI, 3).

Filelfo's Sphortias sollte natürlich 24 Bücher umfassen, wie die Ilias; er kam jedoch nicht über das 11. hinaus, in den Handschriften finden sich sogar nur 8, und das Ganze blieb ungedruckt. Das Gedicht sollte Francesco Sforza's Geschichte bis zum siegreichen Einzuge in Mailand enthalten; der vorhandene Theil reicht nur bis zu den Kämpfen gegen die Venetianer bei Caravaggio (1448). Im Ganzen ist es bloße historische Erzählung; die Erfindung, armselig wie immer, besteht in einem Liebesabenteuer Carlo Gonzaga's in Piacenza, und der geschmacklosen Einmischung der classischen Götter, die an den Kämpfen theilnehmen, dem Helden seine Entschlüsse eingeben und ihm Hindernisse bereiten. Phoebus verliebt sich gar in Sforza's Gemahlin Bianca Maria und will sie in der Gestalt des Gatten betrügen, was ihm zum Glücke Jupiter untersagt. Alles das hindert nicht, daß auch der heilige Ambrosius erscheint, und von den Ceremonieen des christlichen Cultus die Rede ist.

Gian Antonio Campano, geboren 1428 als Sohn armer Eltern, in Cavelli, einem Flecken Campaniens, besaß eine glückliche Anlage, schrieb mit Gewandtheit und Leichtigkeit, die aber oft zur Nachlässikeit wird; seiner Dichtung mangelt die Feile. In Perugia (seit 1453) feierte er Braccio Baglioni's Geliebte Diana, d. i. wohl Margarita, die Gattin Francesco's della Bottarda, schilderte in seinen Versen die Festaufzüge, Tänze und ritterlichen Spiele, mit denen Braccio der Schönen seine Huldigung darbrachte. Campano redet da, als ob ihre Reize es ihm selbst angethan hätten, während er für einen anderen dichtete; aber er singt auch seine eigene Liebe, eine Silvia und eine Suriana, und er findet hie und da ein schönes und wirksames Motiv, wie in der Elegie De discessu amasiae (II, 10)

oder der anderen Ad se ipsum de Dianae discessu (I, 23), dem reizvollen idyllischen Bilde der Geliebten auf dem Lande, inmitten der schönen Natur, wie sie im Tanze die Nymphen besiegt und von Flora gekränzt wird.

Nach Pius' II. Erhebung wurde er dessen Hofdichter und Geschichtschreiber, verfaßte des Papstes Biographie und erheiterte ihn mit seinen Epigrammen. Pius machte ihn zum Bischof von Cotrone und dann von Teramo in den Abruzzen; an seiner Denkungsart änderte die geistliche Würde wenig. Er war ein lustiger, leichtlebiger Gesell, der die Bequemlichkeit, einen wohlbesetzten Tisch und fröhliche Unterhaltung vor allem liebte. Seine Verse und Briefe an den Cardinal von Pavia, mit dem er vertraut befreundet war, reden viel von Gastmählern und sind reich an Witz und Possen. Eine Reihe seiner Epigramme bezieht sich auf Früchte, Gemüse, Vögel, Fische, wohl bestimmt bei Tische zu ergötzen, wenn man die besungenen Dinge verzehrte. Man sieht, daß man sich an Papst Pius' Hofe nicht übermäßig casteiete. Auch seine Suriana hatte er nicht vergessen (Carm. V, 12; Epist. IV, 3); aber wenigstens konnte er nicht mehr von Liebe singen, und damit blieben seiner Poesie nur unbedeutende Gegenstände. Pomponius Laetus hatte daher nicht so unrecht, wenn er behauptete, die Musen hätten ihn verlassen, seitdem seine Haare unter der Tonsur gefallen waren (s. Carm. VII, 37).

Unter Paul II. ward sein Leben ein ernsteres; 1471 wurde er mit dem Cardinallegaten Francesco Piccolomini zum Reichstage von Regensburg gesendet; Deutschland mißfiel ihm sehr, und in Briefen und Gedichten schmäht er gewaltig auf das kalte Barbarenland, dem er schnell wieder entrinnen möchte. Im folgenden Jahre kehrte er zurück und feierte Sixtus' IV. Nepoten Pietro Riario, den Cardinal von S. Sisto, in maßloser Weise als das Höchste und Herrlichste, was die Erde trage. Der Papst ernannte ihn zum Präfecten von Todi, und versetzte ihn dann in schnellem Wechsel in gleicher Eigenschaft nach Foligno und nach Città di Castello. In der letzteren Stadt ward ihm eine edle Handlung zum Verderben; da die Einwohner gezwungen werden sollten, die päpstliche Soldatesca aufzunehmen, und man hätte Frauen und Kinder fort=

schicken müssen, schrieb er, von Mitleid und Entrüstung ergriffen, an Sixtus, mahnte und drohte beinahe (Epist. IX, 4). Er fiel in Ungnade, suchte vergeblich Gehör und Verzeihung in Rom, erhielt auch in Neapel, wohin er sich begab, nur schöne Versprechungen, und ging enttäuscht und verbittert in sein Bisthum Teramo (1475), wo er kärglich lebte. Er starb 1477, bei einem Aufenthalte in Siena.

Der Panegyricus bildet den Grundton der damaligen lateinischen Dichtung; nicht die Aeußerung der Affecte, nicht die Darstellung der inneren und äußeren Welt, sondern die Verherrlichung von Personen und Thaten wurde als die wesentliche Aufgabe der ernsten Poesie betrachtet. Wenn Fürsten und Reiche die Dichter ehrten, beschenkten und besoldeten, so vergalten es diese mit Lob, und sie glaubten es reichlich zu vergelten; sie waren die Spender der Unsterblichkeit. Es bildet sich in dieser Zeit ein hoher Begriff von der Macht der Feder; der Schriftsteller allein bringt den Namen auf die Nachwelt, giebt ewigen Ruhm oder ewige Schande. Der Dichter tritt ebenbürtig, ja überlegen neben den Fürsten; Can Grande, sagt Flavio Biondo, ist mehr bekannt durch sein Verhältniß zu Dante als durch irgend welche anderen Dinge, und von König Robert weiß man eigentlich nur noch etwas, weil er Petrarca's Freund war (Italia Illustr. p. 377 und 416).

In einer Zeit, in welcher die classische Bildung sich allmählich die Welt eroberte, war die Rolle ihrer Vertreter eine besonders bedeutende und einflußreiche. Ein einzelner Mann, wie Vittorino von Feltre oder Guarino, verbreitet ringsher den Geschmack an den Studien, wo vorher Unwissenheit und Gleichgiltigkeit herrschte; durch Aeneas Silvius' Verweilen in Deutschland erhält daselbst die Renaissance den mächtigsten Impuls. Wie wirbt man um die berühmten Lehrer, wie strömen die andächtigen und dankbaren Schüler zu ihren Lectionen! Und diese Bildung, bestehend in der wiedererweckten Eloquenz und Weisheit der Alten, hat das Gefühl ihrer Würde als der allgemein menschlichen, der allein wahrhaft menschenwürdigen; daher eben wird sie, nach dem Vorbilde Cicero's, mit dem Namen der studia humanitatis bezeichnet, und tritt in scharfen Gegensatz zu den mittelalterlichen Schuldisciplinen, vor allem gegen die professionelle Jurisprudenz, welche die Humanisten

mit Verachtung behandeln. Das Ansehen, welches der Gelehrte genoß, die imposante Stellung, zu der er sich durch eigene Kraft und in mühsamer Arbeit emporschwang, erweckte in manchen, wie Filelfo, eine maßlose Eitelkeit; fast alle aber besitzen sie ein starkes Selbstgefühl, eine stolze Ueberzeugung von dem Werthe dessen, was sie leisten und wirken.

Dieses Bewußtsein der Humanisten von der Bedeutung der eigenen Persönlichkeit und aller ihrer Aeußerungen spiegelt sich namentlich wieder in ihren vielen Epistolarien. Es giebt solche, und theilweise sehr umfangreiche von den meisten bedeutenden Humanisten, und von vielen, wie Poggio, Francesco Barbaro, Filelfo, Campano, wissen wir, daß sie sie selbst gesammelt und publicirt haben. Die lateinischen Briefe wurden verfaßt schon mit dem Gedanken an die Oeffentlichkeit; man betrachtete sie als literarische Werke, und als solche gingen sie alsbald von Hand zu Hand, gesucht und bewundert; Poggio sandte öfters von Schreiben, welche ihm interessant und wohlgelungen schienen, Copien zur Lectüre an Freunde. Mögen wir daher auch schon seit Petrarca von den Verfassern die Betheuerung wiederholen hören, daß sie sich in den Briefen vertraulich gehen ließen, ganz kunstlos und anspruchslos schrieben, wir glauben ihnen nicht; sie dachten nicht bloß an den Adressaten, sondern zugleich an das Publikum. Filelfo, wenn er etwas flüchtig hinwarf, schrieb italienisch, damit es nicht auf die Nachwelt komme. Wir wundern uns wohl bei vielen dieser Schreiben, die nichts weiter als Complimente oder geschäftsmäßige Bemerkungen enthalten, daß sich für sie ein anderer interessiren konnte, als der, an welchen sie gerichtet waren; aber es war eben die Zeit, in der man den Styl vergötterte; man kümmerte sich weniger um den Inhalt als um die Latinität. Häufig sind dann die Moralisationen, für welche es den Humanisten niemals an Worten gebrach, so daß sich diese Briefe zu ungeheurem Umfange ausdehnen, zu ganzen Abhandlungen werden, wie wir das schon bei Petrarca sahen. Andere sind erfüllt mit antiquarischer Gelehrsamkeit oder handeln von literarischen und sprachlichen Fragen. Der Brief bot eben die bequemste Form für alle möglichen Gedanken und Notizen, die man an die Oeffentlichkeit zu bringen wünschte.

Von den Briefen des edlen Venetianers Francesco Barbaro (1398—1454) sind viele politischen Inhaltes und daher wichtig, da der Verfasser stets mitten in den Geschäften seiner Republik stand. Historisch und culturhistorisch von großer Bedeutung ist die Correspondenz Enea Silvio's, besonders aus der Zeit, wo er noch am Hofe des Kaisers lebte, die Fäden der Politik vielfach durch seine Hände liefen und er seine Adressaten mit Neuigkeiten zu versehen bestrebt war. An ästhetischen Vorzügen aber stehen ohne Zweifel am höchsten die Briefe Poggio's, gerade weil man ihnen weniger das Gemachte und Gefeilte, den literarischen Charakter anmerkt. Zwei seiner Schilderungen, die er während des Costnitzer Concils schrieb, sind berühmt geworden, die von dem üppigen Badeleben in Baden, und die von der beredten Vertheidigung und dem standhaften Tode des Hieronymus von Prag, der seine höchste Bewunderung erregte. Nirgends wird uns dann die damalige humanistische Bewegung so lebendig wie in den Briefen, die er von Rom aus an Niccoli richtete. Dabei schreibt er meist leicht und ungezwungen, in einem familiären Ton, und eine gewisse Nachlässigkeit, das öfters recht barbarische Latein steht ihm nicht schlecht. Mit großer Frische und Lebendigkeit zeichnet er hie und da ein ergötzliches kleines Abenteuer, eine anziehende Scene von seinen Ausflügen zur Erforschung des Alterthums, wie zwei hübsche Mädchen ihm in Ferentino zuschauen, während er eine überwachsene Inschrift copirt, und er an ihrem Anblick die ermüdeten Augen erquickt (Epist. III, 20), oder wie in Rom, als er eine schwierige, verborgene Inschrift an der Porta S. Lorenzo zu enträthseln sucht, die vorüberkommenden Frauen stehen bleiben, über seine Narrheiten lachen und er selbst in ihr Gelächter einstimmt (III, 21). Der grämliche Niccoli nahm an solcher Leichtfertigkeit Anstoß und zankte ihn aus. Ein kleines Meisterstück der Reisebeschreibung ist die Erzählung von seiner Wanderung durch den Ager Tusculanus, erfüllt von fröhlicher Touristenstimmung (IV, 13, von 1430). Er berichtet nicht bloß von den Alterthümern, sondern bemerkt auch allenthalben die landschaftliche Lage, die Aussicht von den Punkten, wo die Ruinen stehen, und sehr launig schildert er sein elendes Nachtlager in Borghetto bei Grottaferrata und die Musik der Hunde

und Esel, welche abwechselnd die Luft erfüllte und ihn in den Schlaf lullte.

Aus dem starken Selbstbewußtsein der Humanisten stammt ihre Irritabilität. Im Gefühle ihrer Ueberlegenheit selber stets zur Kritik geneigt, können sie fremden Tadel nicht vertragen, auch nicht den geringsten, und, wie sie maßlos im Lobe sind, so sind sie maßlos in ihren Schmähungen, sobald sie angegriffen werden. Es war ein händelsüchtiges Geschlecht, und das 15. Jahrhundert voll von literarischen Fehden; die Invective in ihrer heftigsten, rohesten Gestalt wurde ein besonderer Literaturzweig. Petrarca hatte damit den Anfang gemacht und schon den Ton angegeben, für welchen auch die Epigramme eines Catull und Martial das Muster boten. Wenn Coluccio Salutati und Cino Rinuccini mit Leidenschaftlichkeit auf Loschi's Angriffe gegen ihre Vaterstadt Florenz antworteten, so hatten sie wenigstens die Entschuldigung des Patriotismus; die folgenden Kämpfe drehen sich fast immer nur um die kleinlichsten Persönlichkeiten ohne sachliches Interesse. Die bittere Feindschaft zwischen Leonardo Aretino und Niccoli entstand daraus, daß der erstere der Benvenuta, der Concubine des letzteren, nicht die gebührliche Achtung bezeigt hatte; Niccoli redete übles von Leonardo, und dieser richtete eine Schrift gegen seinen ehemaligen intimen Freund, in der er kein gutes Haar an ihm ließ (Oratio contra nebulonem maledicum). Auch Guarino's Invective gegen Niccoli war durch böse Reden des letzteren provocirt.

Scipione Mainenti von Ferrara, der spätere Bischof von Modena, hatte eine besondere Verehrung für seinen großen römischen Namensvetter, und Poggio schrieb ihm zu Gefallen einen Brief, in welchem er Scipio und Caesar verglich und dem ersteren den Vorrang zuerkannte (1435). Es war eine rhetorische Uebung; einem andern zu Liebe hätte Poggio vielleicht auch das Umgekehrte bewiesen. Aber Leonello von Este, der Marchese von Ferrara, war wieder ein großer Bewunderer Caesars, und so sah sich sein Hofgelehrter Guarino veranlaßt, Poggio anzugreifen, obgleich dieser sein Freund war. Poggio erwiderte mit einer an Francesco Barbaro gerichteten Vertheidigung, indessen in schonender Weise, und bald waren die Gegner wieder gute Freunde. Als aber ein dritter, Ciriaco

von Ancona, sich zu Gunsten Caesars in den Streit zu mischen wagte, da bezeichnete ihn Poggio in einem Briefe an Leonardo Aretino als einen zweibeinigen Esel, einen bärtigen Satyr, einen hungrigen Bettler.

Weit leidenschaftlicher und widerwärtiger wurde der Zank zwischen Poggio und Filelfo. Außer seinen Satiren richtete dieser 1437 an die florentinischen Verbannten ein Pamphlet in Prosa gegen Cosimo de' Medici, wo er ihn beschuldigte, durch Mord (Papst Johanns XXIII.), Betrug und Fälschung sein Vermögen erworben zu haben, auch Poggio des Diebstahls und Mordes anklagt, u. s. w. Poggio, da er antwortete, gab sich zuerst den Anschein, als ob er nur seinen Freund Niccoli vertheidigen und rächen wolle, und auf die erste ließ er drei andere Invectiven folgen. Von beiden Seiten wurde mit den größten Schmutzigkeiten gekämpft; man suchte sich in Schimpfworten zu überbieten, beschuldigte den Gegner der gemeinsten Laster und denuncirte ihn wegen aller möglichen Verbrechen. Filelfo soll Leonardo Giustiniani in Venedig betrogen und einen Minoriten in Bologna bestohlen, und wieder Poggio gar seinen Vater ermordet und seine Mutter zur Jocaste gemacht haben (Sat. V, 7). Man begnügt sich nicht mit Verunglimpfung des Gegners selbst; man tastet auch die Familie, die intimsten Verhältnisse des Privatlebens an, was ein trauriges Licht auf die Ehrbegriffe der Zeit fallen läßt. Da werden allerlei scandalöse Dinge von den Eltern mitgetheilt; Poggio weiß Entsetzliches von Frau Theodora, und Filelfo ebensolches von Frau Vaggia zu berichten. Das Meiste, was hier aufgetischt ward, ist die schamloseste Lüge; schon die Uebertreibung verräth sie als solche, und, wo unsere Nachrichten ausreichen, wie bei Filelfo's Aufenthalt in Venedig und Bologna, können wir es auch erweisen. Dieses Lügen in's Blaue hinein galt als passende und erlaubte Waffe in dem literarischen Kampfe, und der Angegriffene mühte sich nicht mit der Widerlegung; denn man wußte allgemein, daß es die Unwahrheit war. Solche Bücher voll Schmutz und Verläumdung wurden dann den Fürsten gewidmet und von ihnen mit Dank acceptirt, wie Filelfo's Satiren von König Alfonso.

Indessen Filelfo, obschon er unsere Achtung gewiß nicht in höherem Grade verdient, als sein Widersacher, hat ihm gegenüber

doch einen Vortheil durch die Form seiner Invective. Sie wird bei ihm nur ein Theil der allgemeinen Satire; er stellt sich auf den höheren Standpunkt des Moralisten, zeichnet dabei als Beispiele einzelne Gestalten, und streift so, auch wo es seine gehaßtesten Gegner sind, seinen carikirenden Bildern scheinbar das Persönliche ab; er spielt sich als der Vertheidiger der Tugend auf, der nicht aus eigenem Interesse redet, will der Juvenal seiner Zeit sein, deren Corruption geißeln, von welcher dann ein Theil die Niccoli, Carlo Aretino, Poggio und Cosimo sind. So wird ihm die Moral zum bequemen Vorwande und Deckmantel der giftigsten Polemik. Auch hat der Vers immerhin eine größere Würde, und diese kurzen Gedichte von je 100 Zeilen gehen nicht so in das breite Geklatsche über, wie seine eigenen, Poggio's und anderer Prosaschriften.

Das Merkwürdigste ist, daß Poggio und Filelfo doch noch Frieden machten, ohne Zweifel damals, als der letztere die Gunst der Medici wiederzugewinnen suchte (Sat. VII, 7), nach dem Tode des Herzogs Filippo Maria. Aber wenn sich Filelfo vor den Mächtigen um des Vortheils willen beugte, gegen die alten literarischen Gegner blieb ihm das Gift in der Seele, und nach Poggio's Tode hat er ihm noch zu verschiedenen Malen feige Streiche versetzt.

Poggio's Kampflust ließ auch im hohen Alter nicht nach; bei einem Zanke zwischen ihm und dem Griechen Georg von Trapezunt kam es in Gegenwart der anderen päpstlichen Secretäre zu einer förmlichen Prügelei (1451). Kurz darauf (1451—53) hatte er seinen zweiten großen Streit, den mit Lorenzo Valla. In einem Manuscripte seiner damals von ihm veröffentlichten Briefe sah Poggio bei einigen derselben Glossen, welche den Styl kritisirten, und schrieb sie Valla zu, während dieser behauptete, sie seien von einem jungen Catalanen, seinem Zuhörer. Jenes ward der Anlaß zur ersten Invective, wo, neben den gewöhnlichen Schimpfreden, Valla seine Unehrerbietigkeit gegen die großen Alten vorgeworfen, und dessen „Eleganzen" kindische und pedantische Discussionen genannt wurden. Die Entgegnung erfolgte mit den 3 ersten Büchern von Valla's Antidotum; derselbe ist nicht gemäßigter; aber er geht, wie gewöhnlich in seinen Arbeiten, in den Streitschriften systematischer zu

Werke und ist seinem Gegner an Dialectik und philologischer Gelehrsamkeit überlegen. Indessen Poggio hatte neue Waffen in Bereitschaft; er fand sie in Valla's Händeln mit den Mönchen. Schon am Ende der 1. Invective drohte er mit einer Anklage wegen falschen Glaubens; in der 2. beschuldigt er ihn der Blasphemie gegen Christus, der Häresie, wegen deren Valla bereits in Neapel zum Feuertode verurtheilt, nur durch Einschreiten des Königs begnadigt, und mit Ruthen gezüchtigt worden sei. Die 3. Invective bringt eine Erfindung von wahrhaft grandioser Bosheit. Es wird erzählt, wie Valla wegen seiner Schandthaten in die Hölle gefahren sei, und die Teufel sich bereitet hätten, seine Qualen zu beginnen; da seien sie auf die Idee gekommen, einen solchen Erzbösewicht doch lieber in die Welt zurückzusenden, damit er sie anstecke und dem Satan gewinne. Und nun zeigt uns Poggio die höllische Versammlung, die ihrem Anhänger zujubelt, und Valla, wie er sich seiner Laster rühmt, verspricht, ihnen treu zu bleiben, und Lucifer in einer nicht näher zu bezeichnenden Weise den Unterthaneneid leistet. Im Vorraume der Hölle wird ihm eine Colossalstatue errichtet, mit der Inschrift: Laurentio Vallae de inferis commilitoni bene merito. Valla rächte sich in dem Dialoge seines Apologus durch eine andere Erfindung; er ließ hier Poggio ein Examen bezüglich seiner Latinität bestehen in Gegenwart von Guarino's Koch und Stallknecht, deren Kenntnisse die seinigen beschämen. Poggio schrieb noch eine 4. und 5. Invective, die letztere als Antwort auf den Apologus; Valla ließ einen zweiten Dialog und ein viertes Antidotum folgen. Francesco Barbaro suchte vergeblich Frieden zu stiften, wie es ihm sonst geglückt war. Fast comisch aber ist es hier Filelfo als Versöhner auftreten zu sehen, mit einem Briefe an beide Gegner zugleich (7. März 1453), wo er ihnen das Unwürdige ihres Gebahrens, ihres beiderseitigen Lügens und Schmähens sehr schön vorstellt, und sagt, er betrachte selbst nicht ohne Schamgefühl seine früheren Polemiken. Er ließ jedoch inzwischen von seinem eigenen Gezänke mit Candido Decembrio nicht ab; die Humanisten führen immer die Tugend im Munde für Andere.

Valla hatte schon früher eine Polemik mit dem Franziskaner Antonio da Rho gehabt wegen seiner „Eleganzen", und eine an-

dere gegen Fazio und Panormita bezüglich seiner Geschichte Ferdinands von Aragonien. Poggio stellte seine Invective auch in den Dienst der Curie, griff in einem Pamphlete den Gegenpapst Felix und das Baseler Concil an (1447). Filelfo kämpfte erbittert lange Jahre gegen Candido Decembrio, der sein Nebenbuhler in Mailand war, gegen Lodrisio Crivelli, als dieser Pius' II. Andenken gegen ihn vertheidigte, gegen Galeotto Marzio aus Narni, der es gewagt hatte, seine Sphortias zu kritisiren, und gegen noch Andere. Panormita stritt mit Antonio da Rho, und als er Porcello, der ihn wie so viele andere angesungen hatte, statt mit Schmeicheleien zu antworten, in einer Elegie wegen seiner Vorliebe für hochtönende, leere Worte verspottete, erntete er dafür von ihm eine poetische Invective. Und zu allen diesen und anderen literarischen Fehden kam der gleichfalls mit großer Heftigkeit geführte Streit zwischen den in Italien weilenden Griechen über den Vorrang des Plato oder des Aristoteles. Indessen unterscheidet sich dieser doch durch ein größeres sachliches Interesse und hängt mit der damaligen Erneuerung der philosophischen Studien zusammen, mit der Wiederbelebung der platonischen oder, richtiger gesagt, der neuplatonischen Lehre.

Die Philosophie Plato's war in Italien nichts durchaus Neues; man kannte dieselbe indirect seit lange aus Cicero, Boëtius, Augustin, Dionysius Areopogita, und Petrarca, in seinem Kampfe gegen die Scholastiker, war geneigt, ihr den Vorzug vor der aristotelischen Doctrin zu geben. Cino Rinuccini führte schon Ende des 14. Jahrhunderts, in seiner Invective gegen die Verächter Dante's, Petrarca's und Boccaccio's, Klagen über die Neuerer, welche Plato über Aristoteles stellen. Als 1438 die Griechen nach Ferrara zum Concil gekommen waren, forderte bei einem ihnen gegebenen Gastmahl der berühmte Arzt und Philosoph Ugo Benci aus Siena sie zu einem Kampfe heraus über alle die Punkte, bezüglich deren Zwiespalt zwischen Aristoteles und Plato zu herrschen scheine, erbot sich, nach Sophistenweise, stets die Parthei zu vertheidigen, die angegriffen würde, und blieb in diesem Streite Sieger, und so wurde, wie Papst Pius sagt (Europa, c. 53), offenbar, daß die Italiener, da sie die Griechen schon längst durch Kriegsruhm übertrafen, nunmehr ihnen auch

überlegen seien durch jegliche Art des Wissens. Es fehlte auch nicht mehr an Uebersetzungen platonischer Schriften; es gab eine solche der Republik von Chrysoloras, welche dann Uberto und Candido Decembrio bearbeiteten. Leonardo Aretino übersetzte Phaedon, Gorgias, Criton, Phaedrus, Apologia, die Plato beigelegten Briefe, vielleicht auch den (unächten) Axiochus. Er rühmt an Plato (Epist. I, 8) die Kunst des Dialogs, die Fülle seiner Rede, seine bewundernswürdige Leichtigkeit und Anmuth, stellt sich also mit seinem Urtheil bereits auf den ästhetischen, nicht mehr den rein gelehrten oder moralischen Standpunkt, wie man sonst gethan hatte. Und diese ästhetischen Vorzüge Plato's mußten ihm in einem der Kunst und Schönheit huldigenden Zeitalter Anhänger gewinnen. Aber Leonardo blieb doch wesentlich Schüler des Aristoteles, übersetzte diesen nicht bloß ebenfalls, sondern schrieb auch eine kurze Einführung in dessen nicomachische Ethik in Form eines Dialogs, wo über die Tugend als Ziel des Menschen und dessen Glückseligkeit und über die einzelnen Tugenden als die Mitte zwischen je zwei Lastern gehandelt wird.

Und so sind die anderen älteren Humanisten fast alle Peripatetiker. Sie alle preisen die Philosophie oft; Niccoli nannte sie die „Mutter aller schönen Künste, aus deren Quelle diese ganzen Humanitätsstudien flossen“ (Leon. Aretino, De disput. usu). Man las bei Cicero, daß man ohne Philosophie nicht eloquent sein könne (Orator, 4, 14); aber man dachte dabei fast nur an die Moral, und diese wurde, wie wir sahen, mehr zum Gegenstande für Uebung des Styles, als selbst Zweck. An ein systematisches Philosophiren ist hier nicht mehr zu denken als bei Petrarca.

Der große Enthusiasmus für Plato, und damit die Wiedererweckung der Speculation geht daher dennoch zurück auf den Einfluß der nach Italien gekommenen Griechen und in erster Linie auf Plethon. Georgios Gemistos befand sich unter denen, welche dem griechischen Kaiser zuerst (1438) nach Ferrara und dann (1439) nach Florenz zum Unionsconcil folgten. Er war damals schon ein mehr als 80jähriger Greis. Aus Constantinopel gebürtig, lebte er später im Peloponnes, in Misithra, dem alten Sparta, bei den griechischen Kaisern hoch angesehen. Er ging mit der Idee um,

durch eine religiös politische Reform sein Volk zu regeneriren und dadurch gegen die von den Türken drohende Gefahr zu stärken. Die philosophische Religion, welche er mit einer Staats- und Tugendlehre in seinem *Νόμοι* betitelten Buche darstellte, war ein sonderbarer Cultus personificirter Abstractionen, denen er die classischen Götternamen beilegte, und die er als reale Wesen betrachtet und als solche mit Ceremonieen und Hymnen verehrt sehen wollte. Seine philosophischen Begriffe stammen im Ganzen von den Neuplatonikern, deren Lehren man damals allgemein mit denen Plato's identificirte. So glaubte sich auch Gemistos auf diesen selbst zu gründen, und seine Verehrung für ihn war so groß, daß er sogar seinen Namen Gemistos mit dem gleichbedeutenden griechischen Worte Plethon vertauschte, damit er dem des Meisters ähnlich sei. Er polemisirte direct und heftig gegen das Christenthum, nannte die Vertreter desselben Sophisten, wo er gegen sie seine Doctrin von der ewigen Präexistenz der Seelen und deren Wanderung durch viele Leiber vertheidigte. Sein Gegner Gennadios, der Patriarch von Constantinopel, verbrannte nach Gemistos' Tode sein Buch zum größten Theile, wegen des heidnischen Inhaltes. Aber seine streng christlichen Anhänger in Italien scheinen daran keinen Anstoß genommen zu haben. Bessarion, der im Peloponnes sein Schüler gewesen, schrieb, als er gestorben war (1450), in einem Trostbriefe an Gemistos' Söhne, seit Plato und Aristoteles habe Griechenland keinen Weiseren hervorgebracht, und, wenn man an die Seelenwanderung glauben könnte, so sollte man meinen, Plato's Seele habe in ihm gewohnt. In Florenz trat er in Verbindung mit den italienischen Gelehrten und zündete durch sein begeistertes Wort. Hier verfaßte er, vielleicht, wie Fiorentino annimmt, angeregt durch jene Disputation Meister Ugo Benci's, die Schrift über den Unterschied des Aristoteles von Plato, wo er den letzteren hoch über den ersten stellte, Aristoteles' Physik als vortrefflich anerkannte, aber seine Metaphysik, Psychologie und Ethik durchaus verurtheilte.

Eine Erwiderung erfolgte zuerst in Griechenland selbst durch Plethons Feind Georgios Scholarios, welcher sich später, als er Mönch geworden, Gennadios nannte; er vertheidigte indessen mehr das Christenthum als Aristoteles. Dann machte Bessarion Ein-

würfe, dem, bei aller Liebe zu Plato, die Heftigkeit Plethons gegen Aristoteles mißfiel. Nach einer Replik Plethons, und nachdem auch Argyropulos für Plato eingetreten war, erwiderte auf Bessarions Veranlassung Theodoros Gaza. Nunmehr concentrirte sich der Streit auf die Frage, „ob die Natur mit Ueberlegung (consilio) handele". Plato hatte es bejaht, Aristoteles verneint. Plethon vertheidigte wieder die platonische Ansicht; Gaza widersprach und ersuchte Bessarion um Entscheidung. Dieser erklärte sich in einer kurzen Schrift für die Lehre Plato's, indem er jedoch zu zeigen suchte, daß auch Aristoteles nichts anderes sagen wollte. Dagegen erhob sich Georg von Trapezunt, verwarf die Doctrin mit Entschiedenheit und stellte sich, als wisse er nicht, daß Bessarion der Verfasser jener Schrift gewesen sei. Es folgte ein umfangreicherer Traktat Bessarions De Natura et Arte adversus Georgium Trapezuntium. Hier deutet er Plato's Meinung dahin, daß die „Ueberlegung" bezüglich der nicht menschlichen Dinge in einem höheren Sinne (nicht des Suchens, sondern des Denkens, unmittelbaren Erfassens des Zieles) zu verstehen sei, und daß diese Ueberlegung nicht der Natur immanent, sondern dem sie lenkenden göttlichen Geiste eigen, die Natur nur das Werkzeug sei. Solches habe auch Aristoteles gemeint, nur habe er das als einen metaphysischen Punkt in der Physik nicht ausdrücklich erörtert. Bessarion, wie im Allgemeinen die Neuplatoniker, hält Aristoteles im Grunde für einig mit seinem Lehrer Plato: „Weit entfernt" sagt er (cap. 6), „indem ich Plato vertheidige, die Doctrin des Aristoteles verdammen zu wollen, will ich vielmehr, soviel ich vermag, versuchen zu zeigen, daß diese beiden Philosophen stets unter einander übereinstimmen." Von dem rein wissenschaftlichen Gebiete greift jeder der Widersacher, wie es üblich war, alsbald auf das religiöse hinüber, sucht seine Ansicht zugleich als die orthodox christliche darzuthun, den Gegner der Häresie zu zeihen, was beiden nicht schwer wurde, da es eigentlich ein Wortstreit war.

Diese Polemik fand in den vierziger Jahren statt. Der junge Michael Apostolios erneuerte sie Ende der fünfziger Jahre durch eine Vertheidigung Plethons gegen Gaza, indem er auch Aristoteles angriff; er glaubte sich dadurch Bessarion zu verpflichten, erhielt

aber von diesem einen heftigen Verweis (Brief vom 19. Mai 1462). Zwei Jahre darauf veröffentlichte Georg von Trapezunt seine Vergleichung zwischen Aristoteles und Plato (1464). Hier verfiel er ganz in den Ton der damaligen literarischen Invectiven, nur daß er sich statt gegen einen Lebenden gegen den alten Philosophen wendete; er bewarf Plato persönlich mit Koth, stellte ihn als einen verworfenen Menschen, als Trunkenbold, Ehebrecher, Räuber, Betrüger, seine Moral als die Anleitung zu den niedrigsten Verbrechen dar; das Entscheidenste aber war wieder, daß Aristoteles' Philosophie mit dem christlichen Glauben übereinstimmte; sogar die Lehre von der Trinität fand Georg bei ihm; er sollte sie durch besondere Erleuchtung erkannt haben. Bessarion antwortete mit den 4 Büchern In Calumniatorem Platonis. Er schrieb, wenn auch entrüstet, doch mit Würde, wie immer. Er findet, daß Plato's Doctrinen besser mit dem Christenthum übereinstimmen als die des Aristoteles; aber er sagt ausdrücklich, daß er ihn damit nicht zum Christen machen wolle, und verwirft jene seiner Ansichten, die dem Glauben widersprechen, und die Plethon acceptirt hatte. Indem er es vertheidigte, entwickelte Bessarion hier einen großen Theil von Plato's System und machte es damit besser in Italien bekannt.

Mit diesem Werke, welches 1465 begonnen, 1469 gedruckt ward, endete der Streit. Er war nur von Griechen geführt worden; aber sie schrieben meist lateinisch und berechneten ihre Schriften also auf die italienischen Leser, an welche sich Bessarion mehrfach ausdrücklich wendet. Ein Exemplar seines Buches sendete er an Marsilio Ficino, der es mit großem Beifall aufnahm.

Plethons Auseinandersetzungen in Florenz hatten namentlich auch in Cosimo de' Medici einen tiefen Eindruck hinterlassen; er faßte den Plan, die platonische Akademie wieder in's Leben zu rufen, und erkannte das passende Werkzeug dafür in dem jungen Marsilio Ficino, dem Sohne seines Arztes. Marsilio (1433—1499), gebürtig aus Figline, einem Orte des oberen Valdarno, hatte in Bologna Medicin studirt; aber Cosimo bat den Vater, ihn seinen Neigungen folgen zu lassen, und gewährte selbst die Mittel dazu, damit er statt ein Arzt der Leiber, ein solcher der Seelen werde. Zuerst machte

sich Ficino mit der platonischen Philosophie aus den lateinischen Autoren bekannt, welche sie überlieferten, und schrieb 1456 die Institutiones Platonicae; aber auf Cosimo's und Landino's Rath hielt er diese noch zurück und trieb nun mit großer Energie das Griechische. Hierauf ging er an die ihm von Cosimo aufgegebene Arbeit seines Lebens, die Uebersetzung von Plato's sämmtlichen Werken in das Lateinische. Cosimo versorgte ihn mit den Handschriften, schenkte ihm eine kleine Besitzung in Montevecchio in der Nähe der medicäischen Villa von Careggi, sowie ein Haus in der Stadt, damit er bequemer arbeiten könne. Die ersten Uebersetzungen las er seinem Wohlthäter 1464 in Careggi vor; sie beschäftigten die letzten Tage des Greises, den bis nahe zu seinem Tode die platonischen Gedanken bewegten und erhoben. Piero de' Medici war Marsilio nicht weniger freundlich gesinnt, und Lorenzo, den er in der Philosophie unterwiesen hatte, liebte ihn von Herzen; unter seiner Protection und regen Theilnahme gelangte die platonische Akademie zu ihrer größten Blüthe. Ficino's Uebersetzung des Plato ward gegen 1477 beendet; er übertrug dann auch den Plotin, und verfaßte umfangreiche Commentare zu beiden. Systematisch stellte er die Philosophie dar in den 18 Büchern seiner Theologia Platonica de Immortalitate Animarum, welche er nach fünfjähriger Arbeit zwischen 1478 und 1480 vollendete.

Die Philosophie Ficino's und der anderen, welche sich damals Platoniker nannten, ist nicht die Lehre Plato's in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern in jener Umformung, welche sie durch die Neuplatoniker erhalten hatte. Diese erschienen noch als die wahren Ausdeuter und Ausbilder der platonischen Weisheit, sowie sie es selbst zu sein glaubten, und, wie eifrig man die originalen Schriften Plato's studirte, man las und verstand sie nur in diesem ihnen später untergelegten Sinne: „Das von Gott dem Plato zugetheilte Gold", schrieb Ficino an Bessarion (Epist. l. I. p. 616), vorher denen verborgen, „die nicht die Augen des Luchses hatten, erstrahlte, nachdem es zuerst in Plotins, dann in des Porphyrius und Jamblichus und endlich in des Proclus Werkstatt gekommen und mit sorglichster Prüfung der Sand ausgeschieden war, so hell, daß es mit wunderbarem Glanze den ganzen Erdkreis erfüllt hat".

Ein Grundprincip der Neuplatoniker war die stufenweise Vermittelung zwischen Gott und der Welt, welche ihren Anfang in Plato's Lehre von den Dämonen als den Vermittlern zwischen Göttern und Menschen hat. Marsilio Ficino steigt von dem höchsten zum niedrigsten Dasein hinab durch fünf Stufen, Gott, die Engel, die vernünftigen Seelen, die Qualitäten der Materie und die Materie selbst. Stets reicht die höhere Essenz verbindend bis zu der unter ihr stehenden heran. Auch die menschliche Seele ist nicht unmittelbar mit der groben Sinnlichkeit verknüpft, sondern hat als ihr Vehikel einen anderen ätherischen Leib, den sie innerhalb des irdischen behält. Der Gottesbegriff ist gebildet aus den Abstractionen aller Vollkommenheiten; aber sie sollen in ihm keine Vielheit, nicht das eine und das andere, sondern alle nur eins sein. Gott ist die unbewegliche Einheit, von der Alles ausgeht, zu der Alles zurückstrebt; die Engel sind die unbewegliche Vielheit; die Seele ist beweglich, aber beweglich durch sich selbst. Sie ist die mittlere Stufe, die tertia essentia, von welcher Seite man auch komme; sie bildet das Band zwischen der höheren, geistigen und der niederen, der sinnlichen Welt und kann zu jener emporsteigen und zu dieser sich herablassen. Es giebt jedoch wieder drei Stufen von vernünftigen Seelen, die Weltseele, die 12 Seelen der Sphären, d. i. der 8 Sternenhimmel und der 4 Elemente, endlich die vielen Seelen der in den Sphären lebenden Wesen. Indessen diese Doctrin, welche nicht christlich war, setzt Ficino mit Vorsicht nicht als seine eigene auseinander (IV, 1), und im Commentar zu Plato's Gastmahl (Opera, p. 1342) ist er geneigt, die Seelen der Sphären mit den bewegenden Engeln zu identificiren, meint, daß zwischen Plato und Dionysius Areopagita mehr ein Unterschied in den Worten als im Sinne sei.

In dieser Auffassung von der Gestaltung des Weltalls erhält die menschliche Seele eine bedeutende Rolle, und es ergiebt sich ein hoher Begriff von der Würde des Menschen. Der Mensch auf Erden ist wahrhaft die Mitte des Weltalls, in der sich das Geistige und das Sinnliche zusammenschließt. Die Theologen des Mittelalters ließen die Menschen hienieden weilen, um zu dulden und sich zu reinigen, und so die leeren Sitze der gefallenen Engel zu füllen.

Auch Ficino fragt sich, warum die rationelle Seele, da sie doch losgelöst vollkommener erscheine, in den irdischen Leib eingehe, und er antwortet unter anderm (l. XVI, cap. 3), es geschehe, damit der göttliche Strahl, der in dem Sinnlichen, wie seinem Schatten, auseinandergeht und sich von sich selbst entfernt, wieder in Gott reflectirt werde, indem die Seele die Bilder des Sinnlichen läutert und zum Spiritualen zurückführt: „So stellt die Seele des Menschen die erschütterte Welt wieder her".

Was Ficino in seinen Traktaten und Briefen von philosophischen Betrachtungen niederlegte, war oft hervorgegangen aus den lebendigen Discussionen im Kreise der gleichgestimmten Freunde. Diese florentinischen Akademiker vereinigte ein inniger Bund der Geister, welcher in den Briefen Ficino's und anderer in warmen, ja überschwänglichen Betheuerungen des Affectes seinen Ausdruck findet. Hier dachte man jene Freundschaften des socratisch-platonischen Kreises zu erneuern. Es herrschte eine rege Geselligkeit, in welcher man die Musen mit den Grazien zu verbinden, die Belehrungen der Weisheit mit künstlerischer Schönheit und geistvoller Heiterkeit zu schmücken strebte, wie man das in Plato's Dialogen bewunderte. Besonders cultivirte man die Musik, die nach Plato der, wenn auch schwache, Wiederhall der himmlischen Harmonieen ist; Ficino beschäftigte sich viel mit ihr, unterbrach seine Arbeit von Zeit zu Zeit mit Leierspiel und Gesang. Obgleich melancholisch von Natur, war er dennoch ein fröhlicher und überall gesuchter Gesellschafter. Der Philosoph setzte die wahre Glückseligkeit in das Uebersinnliche; aber er verschmähte doch nicht die Güter des irdischen Daseins, die Schönheit der Welt, den maßvollen Genuß. Nach dem Vorbilde von Plato's Symposion schien die passendste Gelegenheit zum gemeinsamen Philosophiren das Gastmahl, und in diesem Sinne hat es Ficino in einem Briefe gepriesen (l. III, p. 739), ein einfaches Mahl, bestehend aus den gesunden Gaben der Natur, gewürzt durch den Witz, erleuchtet durch die Vernunft, ein wahres Zusammenleben der Freunde. Auch liebte man die Unterhaltungen im Freien, auf dem Lande, sowie Socrates und Phaedrus sich zu ihrem Gespräche im Schatten der hohen Platane am Ufer der Ilissus niederließen. Ueber die Un-

sterblichkeit der Seele hatte Ficino auf Giovanni Cavalcanti's Landgut Rignano unter einem Lorbeerbaum geredet (Theol. Plat. VI, 1). In Landino's Camaldulensischen Disputationen treffen sich die Freunde in der Einsiedelei von Camaldoli und begeben sich in den Bergwald, wo sie auf blumenreicher Wiese, an klarer Quelle, im Schatten einer Buche rasten und discutiren.

Auch den Gebrauch der alten Platoniker, den angeblichen Geburts- und Todestag ihres Meisters, den 7. November, mit einem philosophischen Mahle zu feiern, gedachte man wieder aufzunehmen. Ein solches Gastmahl gab Francesco Bandini, und von einem anderen platonischen Bankett, welches Lorenzo de' Medici in seiner Villa Careggi unter dem Vorsitz desselben Bandini veranstaltete, berichtet eingehend Marsilio in seinem Commentar zu Plato's Symposion, den er auch als das Buch von der Liebe zu bezeichnen pflegte. Nach dem Essen nahm Bernardo Nuti Plato's Symposion zur Hand und las die sämmtlichen Reden aus demselben vor; darauf bat er die übrigen Gäste, dieselben eine nach der andern zu erläutern. Giovanni Cavalcanti, der intimste Freund Ficino's, den dieser seinen Achates nannte, übernahm die 3 Reden des Phaedrus, Pausanias und Eryximachus, Cristoforo Landino die des Aristophanes, Carlo Marsuppini, der Sohn des älteren Dichters gleichen Namens, die des Agathon, während diejenigen des Socrates und Alcibiades Tommaso Benci und Cristoforo Marsuppini zufielen.

Diese weitschweifigen, abstracten Commentare zeigen, wie das Verständniß für die Schönheiten des Philosophen durch vorgefaßte Meinungen getrübt war. Das platonische Kunstwerk geht verloren; der persönliche Charakter, die wirksame Mannichfaltigkeit der Reden wird ausgelöscht; Ficino findet in allen nur dieselbe Doctrin, in partieller Darstellung, die Doctrin von der wahren geistigen Liebe, welche die Rückwendung der Creatur zu ihrem Ausgangspunkte, zu Gott ist, und die auch im Irdischen, dem Geistigen und Leiblichen, die Spuren der göttlichen Schönheit sucht, daher nur mit Auge, Ohr und Geist zu genießen begehrt, weil die Schönheit für die anderen Sinne nichts ist. Alle Schönheit ist unkörperlich, auch bei dem Körper etwas an ihm, nicht er selbst; sie ist der Abglanz des göttlichen Antlitzes, welches in die Engel, dann in die

menschlichen Geister, endlich in die Leiber strahlt. Die scherzhafte Mythe des Aristophanes mit ihrem kecken Humor erhält eine ernste allegorische Erklärung, soll auf die Seele gehen, welche ihr verlorenes göttliches Theil in Liebe wieder zu erreichen strebt; bei dieser Gelegenheit wird die Tiefsinnigkeit geschmacklos. Auch die Erläuterung von Socrates' Rede hat eine spezifisch neuplatonische und christliche Färbung. Die Idee des Schönen, die Schönheit an sich, von welcher die weise Diotima sprach, ist allein in Gott, dem höchsten Prinzipe, vollständig und einfach, und, wie wir zuerst Gottes Spuren in den Dingen lieben, so lieben wir, geläutert, nur Gott und alle Dinge in Gott. Der Commentar zu Alcibiades' Rede handelt vorzugsweise von der niedrigen Liebe (dem amor vulgaris), welche als eine Krankheit dargestellt wird, als eine Corruption des Blutes, hervorgerufen durch Einflüsse, welche von den Augen des geliebten Gegenstandes ausgehen.

Ficino's Buch von der Liebe fand großen Beifall; der Verfasser selbst übersetzte es in das Italienische, und der Dichter Girolamo Benivieni wurde durch dasselbe angeregt zu seiner Canzone über die göttliche Liebe, welche wieder Pico von Mirandola in drei Büchern italienisch commentirte. Guido Cavalcanti hatte die Liebe scholastisch aristotelisch besungen, Benivieni besingt sie mystisch platonisch. Aber wie Dante legte man sich jetzt Guido gemäß den neuen philosophischen Ansichten zurecht; so feierte jenen Vorfahren seines Freundes Giovanni Cavalcanti Cristoforo Marsuppini in Ficino's Buche, und Pico setzt den Unterschied zwischen Guido's und Benivieni's Canzonen nur darein, daß von der zweifachen platonischen Liebe der erstere die irdische (vulgäre), der letztere die himmlische behandele. Benivieni hat Ficino's Ideen, indem er sie wiedergab, zusammengefaßt und ausgebildet. Sein tiefsinniges, von der Gluth einer religiösen Empfindung durchwehtes Gedicht beschreibt, wie in Anschauung der idealen Schönheit (der in ihm von Gott gesetzten Ideen) in dem Geiste des erstgeschaffenen Engels die himmlische Liebe erwacht; wie die ideale, himmlische Venus, die selbst von Gott herfließt (die himmlische Schönheit) die irdische hienieden von sich ausstrahlt, und dieser der irdische Affect folgt, wie jener der himmlische; wie diese irdische Schönheit, im Leibe aus der Seele entspringend, die

Liebe erweckt in der verwandten, unter gleichem Planeteneinfluß auf die Erde herabgestiegenen Seele, und wie diese verliebte Seele sich von dem sinnlichen Schönen zu dessen geistigem Abbilde, vom einzelnen zum allgemeinen Schönen erhebt, hierauf zuerst den Reflex der göttlichen Ideenschönheit, dann diese selbst in sich aufnimmt, und endlich zu Gott fliegt, dem Quell aller Schönheit, wie also alles Schöne hienieden dem Geiste nur dient als eine Sprosse, um zur Gottheit sich emporzuschwingen. Der Reichthum der Gedanken in der knappen metrischen Form, der dunkele Ausdruck, der sich in platonisch mythischen Bildern und Allegorien bewegt, machen die Canzone gar sehr der Erklärung Pico's bedürftig.

Was Ficino und seine Freunde zu dem Platonismus zog, war eben nicht bloß ein philosophisches, sondern zugleich ein religiöses Bedürfniß. Diesem entsprach Plato's beständige Richtung auf das Göttliche, und um so mehr in der neuplatonischen Auffassung mit ihrer mystischen Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Absoluten. Die anderen Philosophen, schrieb Ficino an Giovanni Cavalcanti (Op. p. 628), hätten sich fast alle auf das Studium der natürlichen Dinge verlegt, und, da diese doch nur die Bilder der wahren Dinge seien, hätten sie geträumt; Plato, der sich dem Göttlichen hingab, wachte allein oder am meisten von allen; so ziehe er es vor Plato zu folgen, „dem Theologen“. Die Betrachtung des Göttlichen, die Religion ist nach Ficino das dem Menschen wahrhaft Eigenthümliche, das, was ihn geistig von den Thieren unterscheidet, wie äußerlich der aufrechte Gang. Sein Hauptwerk betitelte er daher Theologia Platonica, wohl nach dem Vorbilde von Proclos' *Στοιχείωσις θεολογική*. Ficino war gelehrter Theolog; 1473 trat er auch in den geistlichen Stand, und er that es in aufrichtiger Gesinnung. Er wollte keine Scheidung von Philosophie und Religion; in ihrer Vereinigung gerade liegt ihr Heil, und die große Verderbniß seiner Zeit sieht er darin, daß Wissen und Glauben getrennt, die Philosophen gottlos, und die Priester unwissend seien. Das Wissen sollte eine religiöse Vertiefung bewirken. Mit zwei Flügeln, sagt Plato, erhebt sich der Geist zu Gott, dem Intellect und dem Willen; mit dem Intellect hat es vorzugsweise der Philosoph, mit dem

Willen der Priester zu thun; der Intellect soll den Willen erleuchten, der Wille den Intellect entzünden (De Christ. Rel. zu Anfang).

Und dieses ist ihm, wie Bessarion, der Vorzug und die Wahrheit der platonischen Philosophie, daß sie in so wesentlichen Punkten mit der Lehre des Christenthums übereinstimmt; er beruft sich auf den heil. Augustin, der gesagt hatte, daß die Platoniker mit geringen Aenderungen Christen seien. Ja, wie im Mittelalter Aristoteles, so wird nun Plato eine Stütze des Glaubens; seine Argumente sollen, wie Ficino zu Anfang der Theologia Platonica sagt, diejenigen überzeugen helfen, die sich der göttlichen Offenbarung allein nicht leicht fügen. Manche von Plato's Meinungen, die dem Dogma widersprechen, sucht er in unverfänglicher Weise zu deuten, wie die von der Präexistenz der Seelen und der Metempsychose (l. XVII, cap. 4). Seine Bestrafung der verworfenen Seelen scheint ihm der christlichen Hölle, seine Reinigung, richtig aufgefaßt, dem Purgatorium wohl zu entsprechen. Indessen denkt er nicht daran, irgend einen Glaubenssatz seinem Philosophen opfern zu wollen. Er lehrt sogar die Wiedervereinigung des Leibes mit der Seele am jüngsten Tage als nothwendig zur vollen Seeligkeit (XVIII, 9), in grellem Widerspruch mit seinem ganzen System, in dem der Leib doch immer als eine Erniedrigung für die Seele erscheint, und er ordnet zu wiederholten Malen seine Ansichten der Entscheidung der Kirche unter.

So ist denn auch sein Buch De Christiana Religione, welches gegen 1474 vollendet ward, keine Religionsphilosophie, sondern nur eine Aufreihung von Beweisen und Autoritäten, und meist das letztere, für die Wahrheit des Christenthums. Gerade, daß wir die Glaubenslehren nicht begreifen, ist Zeichen ihrer Göttlichkeit; denn was unser Geist völlig erfaßt, ist geringer als unser Geist, und kann nicht göttlich sein. Hier gilt der Glaube, das ipse dixit genügt für den Beweis dessen, was Christus und seine Jünger lehrten. Immerhin versuchte er für die Trinität und die Menschwerdung eine Art philosophischer Ableitung. Und auch hier, wo er vorzugsweise als Theologe schreibt, giebt er doch den classischen Philosophen eine Stimme; er glaubt, daß das, was sie von der

Wahrheit besaßen, ihnen direct oder indirect von den Juden gekommen sei, eine Meinung, welche Philo von Alexandrien aufgebracht hatte, die manche Kirchenväter wieder aufnahmen, und zu der sich auch Bessarion bekannte. Die Glaubensgeheimnisse der alten Philosophen, in Plato's Büchern vereinigt, wurden erst recht verstanden, als Christus gelehrt hatte: „Die Platoniker bedienten sich des göttlichen Lichtes der Christen, um den göttlichen Plato zu erklären“ (cap. 22).

Daß nun der, welcher, obgleich selbst nicht Christ, doch wie ein mystischer Herold des Christenthums erschien, der ewigen Verdammniß im jenseitigen Leben anheimgefallen sein sollte, das konnte Ficino sich nicht vorstellen. Dante hatte den großen Heiden einen besonderen, ehrenvollen Aufenthalt in der Hölle angewiesen, hatte einige, unter irgend welchen Vorwänden, in das Purgatorium und Paradies zu bringen gewußt. Auch Ficino fand einen Ausweg. Der für Alle verbindliche Theil des mosaischen Gesetzes, schrieb er in einem Briefe (l. V, gegen Ende, p. 806), kann auch durch bloßes natürliches Urtheil erkannt werden, da er nichts verlangt als die Verehrung eines einzigen Gottes und ein sittenreines Leben. Diese Vorschriften befolgten Pythagoras, Socrates, Plato und andere, und entgingen damit der Hölle, gelangten in den Limbus, wo sie von den noch dort weilenden Propheten oder von Engeln der Ankunft des Messias versichert wurden. Und so strebten Heiden gleichermaßen wie Juden, zuerst durch Christi Hoffnung, dann durch Christi Gegenwart dem Himmel zu. — In solcher Weise wußte sich eine fromme Gesinnung mit der Toleranz eines milderen Geistes und der Liebe und Dankbarkeit für die großen Lehrer der Weisheit zu versöhnen.

Die florentinischen Platoniker nahmen Aristoteles gegenüber ebenso wenig eine feindliche Stellung ein wie die Neuplatoniker des Alterthums und wie Bessarion. Cristoforo Landini (1424—1504) giebt wohl Plato den Vorzug, zeigt aber für Aristoteles die größte Verehrung. Er war von einer Familie aus Pratovecchio, aber geboren in Florenz, lehrte seit 1457 mit großem Erfolge Rhetorik und Poetik an der Universität, ward Secretär der parte guelfa und dann Canzler der Signoria, was er bis 1497 blieb. Er

schrieb Commentare zu Virgil und Horaz und eine Sammlung lateinischer Elegieen, die er Xandra betitelte nach dem Namen einer von ihm geliebten Alexandra. Noch in jungen Jahren verfaßte er die 3 Dialoge De Anima, wo er, wie er selbst sagt, die platonische mit der aristotelischen und stoischen Lehre vereinigte und sie alle der christlichen Wahrheit unterordnete. Ferner suchte er da, als ein Verehrer der schönen Form, die Darstellung von ihrer schulmäßigen Dürre, von den dornigen Argumentationen der Dialectik zu befreien, ihr stylistische Eleganz zu geben und sie für jedermann verständlich zu machen.

Dasselbe Streben nach einer allgemein faßlichen und anziehenderen Darstellung philosophischer Gedanken zeigt sich auch in den Camaldulensischen Disputationen. Sie geben die Unterhaltungen, welche im Walde von Camaldoli an 4 Sommertagen des Jahres 1468 zwischen Freunden und Mitgliedern der Akademie, Landino selbst, Leon Batt. Alberti, den beiden jungen Medici, Lorenzo und Giuliano, Marsilio Ficino, Alamanno Rinuccini und einigen anderen stattgefunden haben sollten. Man sprach zuerst über den Vorzug des thätigen oder beschaulichen Lebens und entschied, daß die richtige Vereinigung beider für den Menschen nothwendig sei; dann über das höchste Gut, welches man natürlich in die Tugend und Erkenntniß Gottes setzte. An den beiden letzten Tagen erklärte Leon Batt. Alberti, von Lorenzo angeregt, die Allegorie von Virgils Aeneis, in welcher er eben jenes Ideal des philosophischen Lebens, die Entwickelung zur höchsten Vollkommenheit dargestellt findet. Aeneas ist da der Mensch, welcher nach mannichfachen Irrwegen allmählich zum höchsten Gute, zur Contemplation des Göttlichen gelangt. Troia bedeutet die Jugendzeit, wo der Mensch noch von den Sinnen allein geleitet wird; Paris, welcher der irdischen Venus folgt, bleibt dort und geht mit der Stadt unter; Aeneas wird von der himmlischen Venus (der Liebe zur göttlichen Schönheit, dem Begehren nach Contemplation des Göttlichen) hinweggeführt. Daß Anchises widerstrebt, bedeutet den Kampf zwischen der Sinnlichkeit und dem Geiste; denn Anchises, als der sterbliche Vater des Aeneas, personificirt seinen irdischen Theil. Italien, das erstrebte Ziel, ist die wahre Weisheit; aber vor der Erreichung treten neue Störungen

ein, da der Geist noch nicht in der Gewohnheit der Tugend gefestigt ist. Thracien und die strophadischen Inseln symbolisiren zwei Arten des Geizes, die feindliche Juno stellt den Ehrgeiz dar; die Fahrt nach Carthago bedeutet die zeitweise Abwendung von der Contemplation zum activen Leben (der vita civilis); Dido ist die vita civilis, die Liebe zu ihr die Begierde zu herrschen; ihr Tod, da Aeneas scheidet, lehrt, daß die Staaten untergehen müssen, die von den Weisen verlassen werden. Das Hinabsteigen zur Hölle bedeutet, daß, wie es Plato wollte, der Geist die Laster erkennen und sich reinigen soll, ehe er sich dem Göttlichen (den elysischen Feldern) nahen kann. Dieses sind die Hauptzüge der Deutung, welche über das 6. Buch der Aeneis nicht hinausgeht; sie bleibt aber nicht bei dem Allgemeinen stehen, sondern erstreckt sich mit großer Subtilität bis auf die unscheinbarsten Ereignisse und Umstände. Alles soll bedeutungsvoll sein, und Landino zweifelt nicht, daß der Dichter wirklich solches gemeint habe.

Die allegorisch moralische Auffassung der Aeneis, welche aus dem späten Alterthume stammte, war das ganze Mittelalter hindurch herrschend gewesen; wir finden sie wieder auch bei Petrarca und von neuem bei Filelfo in einem Briefe vom 21. Dec. 1427. Die Neuplatoniker, wie Plotin, liebten die philosophische Mythendeutung, und Ficino, wie seine Schüler folgten ihnen darin. So konnte man in der traditionellen, mittelalterlichen Ansicht vom Wesen der Dichtkunst nur bestärkt werden. Wie wenig die lebendige Praxis damit stimmen mochte, hieß es in der Theorie doch immer wieder, daß die Poesie philosophische Weisheit in schöner Hülle vortrage, gerade wie es Dante geglaubt hatte. Bei seiner Erklärung der Aeneis verweist Landino schon mehrfach auf die Comödie; er läßt Lorenzo sagen, mit der Deutung Virgils gehe ihm zugleich das Verständniß Dante's auf, und er sehe nun, daß der letztere den ersteren in fast allem nachahmte. Von dem steten Hinblick auf die Comödie und dem Bestreben, die Uebereinstimmung ihrer Allegorie mit der der Aeneis darzuthun, ist offenbar die Erklärung der letzteren in vielen Einzelheiten geleitet. Ficino sagte in der Vorrede zu seiner Uebersetzung der Monarchia Dante's, derselbe habe „mit dem Gefäße (vaso) Virgils aus den platonischen Quellen

getrunken". Und man hatte damit das Verhältniß nicht wesentlich entstellt; denn, mochte Dante sich das Einzelne anders auslegen, der Grundgedanke war derselbe, den auch er schon in der Aeneis fand, die Befreiung des Menschen aus den Banden der Sinnlichkeit zum wahren Glücke.

So wurde Landino ganz naturgemäß zu seiner größten Arbeit, dem 1480 verfaßten Dante-Commentar geführt. Allein das Interesse, welches dieses weitschweifige Werk gewährt, ist gering. Da Landino Plato mit Aristoteles vereinigt und beide durch den christlichen Glauben corrigirt, da er zudem recht gut weiß, daß Dante Peripatetiker war, so werden seine Deutungen nicht das, was man sich von einem platonischen Commentar erwarten möchte; in den Hauptsachen trennt er sich nicht bedeutend von den älteren Erklärern, wenn er auch hie und da Plato citirt. Auch in dem ästhetischen Verständniß des Gedichtes zeigt sich kaum ein Fortschritt.

Bei dem jungen Pico della Mirandola tritt in stärkerem Maße das mystische, schwärmerische Element des Neuplatonismus hervor, die Sehnsucht nach Vereinigung mit dem göttlichen Einen, nach einem Aufgehen, Untergehen in ihm, und damit ein Suchen nach geheimer Weisheit und geheimer Kunst, in der sich die Kraft des Göttlichen hienieden äußert. Giovanni Pico, Graf von Mirandola und Concordia, war 1463 geboren, setzte schon als Kind in Erstaunen durch seine Fassungsgabe, ging im 14. Jahre zum Studium des canonischen Rechtes nach Bologna, wandte sich dann zur Philosophie und besuchte verschiedene Schulen in Italien und Frankreich. Er war zuerst Aristoteliker; aber bei seinem Aufenthalte in Florenz 1484 trat er in Verbindung mit der Akademie, und Ficino's Platonische Theologie diente ihm zur Einführung in deren Ideen. Sogleich glaubte er, trotz der Verschiedenheit der Ausdrücke, die größte Einigkeit zwischen Plato und Aristoteles zu bemerken. Aber das bisher erschlossene Gebiet des Wissens genügte ihm nicht; nach dem Griechischen studirte er Hebräisch, Caldäisch und Arabisch, und scheint es wenigstens in dem ersten zu einer gewissen Fertigkeit gebracht zu haben. Er vertiefte sich in die Cabbala, welche er sich mit großen Kosten verschaffte; er war überzeugt, daß sie wirklich die Moses von Gott selbst mitgetheilte und zuerst im Munde der

Auserwählten fortgepflanzte Interpretation der Gesetze enthalte, und er fand hier nicht sowohl die mosaische als die christliche Religion, das Mysterium der Trinität, die Incarnation, die Erbsünde und Genugthuung, die Fegefeuer- und Höllenstrafen, die Ordnungen der Engel, kurz dasselbe wie bei Paulus, Dionysius, Hieronymus und Augustinus, so daß sich die Möglichkeit bot, die Juden mit ihren eigenen Waffen, der aus ihren eigenen Quellen geschöpften Weisheit zu schlagen.

1486 ging er, 23 Jahre alt, nach Rom und ließ 900 Thesen öffentlich anschlagen, lud die entfernten Gelehrten ein, auf seine Kosten zur Disputation zu kommen. Es waren theologische, philosophische, naturwissenschaftliche, cabbalistische und magische Sätze, zuerst 400 von anderen entnommene, dann 500 eigene. Unter den letzteren stand obenan die Behauptung von der Einigkeit zwischen Plato und Aristoteles. Die magischen Thesen reden von Zauberkünsten mit Hilfe der Cabbala und der orphischen Hymnen, von den Wunderwirkungen durch Rufe, Worte, Zeichen und Figuren. Pico glaubte, wie Ficino und damals so viele, an die Zauberei; es gab für ihn eine verwerfliche Magie durch Hilfe der Dämonen, aber auch eine erlaubte, welche nur die geheimen, von Gott den Dingen verliehenen Kräfte in Bewegung setzte.

Zur Einleitung in diese beabsichtigte große Disputation verfaßte er eine Rede, eine Vertheidigung und Verherrlichung der Philosophie. Eine jugendliche Begeisterung entflammt ihn; er glaubt sich emporgehoben durch den platonischen furor divinus und redet, nach der Weise des Predigers, mit einer Ueberfülle orientalischer Bilder und Parabeln, in einem Athem Moses und den Timaeus, Bacchus, die Musen, Zoroaster, die Cabbala und Pythagoras citirend. Er selbst oder sein Herausgeber hat die Rede betitelt „Ueber die Würde des Menschen". Die Würde des Menschen besteht in seiner Erhebung durch eigene Kraft, durch eigenes Verdienst. Das Thier bringt bei seiner Geburt mit, was es besitzt; die überirdischen Geister sind bei ihrer Schöpfung oder bald nachher, was sie stets sein werden. Als Gott den Menschen schuf, war alles in der Welt vertheilt; er gab ihm nichts zu eigen, aber die Fähigkeit alles zu erreichen. Er setzte ihn in die Mitte der Welt, machte ihn weder

himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich, daß er sein eigener Bildner werde durch freien Willen, sich in die Form bringe, die er selbst wolle: „Du kannst“, sagt Gott zu Adam, „zum Niedern entarten und Thier werden; du kannst zum Höheren, zum Göttlichen, durch deines Geistes Entschluß dich läuternd, erheben.“

Eine solche poetische Erhabenheit erreicht Pico nur an dieser Stelle. Der zweite Theil der Rede ist eine Vertheidigung gegen die Angriffe seiner Feinde. Die Disputation kam jedoch nicht zu Stande, und die Rede ward nie gehalten. Er hatte seine Thesen ausdrücklich dem Urtheil des Papstes und der Kirche unterworfen; allein seine Gegner fanden 13 derselben als ketzerisch heraus, und Innocenz VIII. verbot die Lectüre der Sätze. Pico schrieb eine Apologie; auch diese Schrift wurde dem Papste verdächtigt; aber Innocenz erklärte, daß ihn persönlich keine Anklage treffen sollte.

Seitdem lebte Pico theils in Florenz, in intimstem Verkehr mit Ficino und Poliziano, in deren Nähe er eine Villa zu Fiesole bewohnte, theils in Ferrara. Sein Wissen, bei solcher Jugend, erschien als ein Wunder. Dazu war er reich, von imponirender und zugleich gewinnender Erscheinung, von einem außergewöhnlichen Gedächtniß, von glänzender Beredtsamkeit. Polizian in Sonderheit betrachtete ihn mit schwärmerischer Verehrung, hielt ihn für ein weit überlegenes Genie, für den Stolz des Jahrhunderts. Er nannte ihn, mit Anspielung auf die Bedeutung des Wortes Picus (Specht), statt dessen einen Phönix, der in des Medicäers Lorbeer niste, und jene Bezeichnung ward allgemein bei den Freunden. In Wirklichkeit besaß er eine ungeheure Büchergelehrsamkeit, aus welcher sich bei ihm ein buntes, unklares Gemenge bildete. Sein Bemühen geht dahin, überall dieselbe Wahrheit zu finden, das christliche Dogma und die neuplatonische Mystik, für sie alle Weisen der verschiedenen Zeiten und Völker zu Zeugen aufrufen zu können, und wo der Wortlaut sich dem nicht fügt, da wird er gedreht und gedeutet. Eine wahre Verirrung des Geistes ist Pico's Heptaplus, de septiformi sex dierum Geneseos enarratione (1489). In Moses' Erzählung von der Schöpfung, meint er, müsse alle Weisheit eingeschlossen sein, und mit seiner Deutungskunst findet er sie darin. Er erklärt sie 7 Mal in immer verschiedenem Sinne und

entwickelt so aus ihr die physischen und metaphysischen Lehren in vollkommener Uebereinstimmung mit den alten Philosophen und dem Christenthume. Es ist ein Spielen mit den Worten, denen der Autor jeden Sinn unterlegen kann, nachdem er sie sinnlos gemacht hat.

Er wollte auch eine „poetische Theologie" oder, wie er sie anderswo nennt, „poetische Philosophie" schreiben, um zu zeigen, wie die alten Dichter die Mysterien der Weisheit in den Räthseln ihrer Poesie verbargen. Ferner dachte er Plato's Symposion von neuem zu commentiren, offenbar, um noch mehr mystische Auslegungen hineinzubringen, als sich bei Ficino finden. Die beiden großen Unternehmungen seines Lebens waren aber ein Werk gegen die Feinde der Kirche, die er in 7 Klassen theilte und jedesmal mit ihren eigenen Waffen bekämpfen wollte, und die Concordanz zwischen Plato und Aristoteles, an die, wie er sagte, zwar viele geglaubt haben, die aber noch keiner erwies. Sein früher Tod hinderte die Vollendung dieser Pläne; er ward im 32. Jahre, den 17. November 1494 in Florenz von einem Fieber hinweggerafft. Aus dem Werke De Concordia Platonis et Aristotelis hatte er vorläufig einen Abschnitt De Ente et Uno publicirt. Der anderen Arbeit sollen, nach Angabe des Herausgebers, die 12 Bücher In Astrologiam angehören, die Gian Francesco Pico nach seines Oheims Tode veröffentlichte. Der Glaube an die Astrologie war in jener Zeit und lange noch mächtig; selbst Pico's nächste Umgebung, Landino, auch Ficino nahmen an ihm in gewissem Umfange Theil. Man könnte daher Pico die Freiheit von diesem Wahn hoch anrechnen, wenn er nur auch sonst sich von abergläubischen Meinungen unabhängiger, und nicht in seine magischen und cabbalistischen Geheimnisse verstrickt zeigte. Aber die Astrologie stand mit den christlichen Lehren im Widerspruche, die Magie, so wie er sie auffaßte, nicht.

Der florentinische Platonismus hatte sich zur Aufgabe gemacht, den Glauben mit dem Wissen, Vernunft und Autorität zu versöhnen. Es war ein vergebliches Bemühen; die Widersprüche bestanden fort ohne Lösung; der Philosoph hielt an einem bestimmten Punkte mit seinem Denken inne und machte der Kirchenlehre Platz.

Das religiös mystische Element, welches darüber hinwegtäuschte, erhielt die Oberhand, und das schließliche Resultat war die Rückkehr zu strenger, ängstlicher Orthodoxie. Als Savonarola in Florenz die Erneuerung des Glaubens predigte, fielen ihm die Platoniker zu. Marsilio Ficino spendete ihm lebhaften Beifall, erklärte sich aber freilich dann gegen ihn, da er sich als heftiger Feind der Medici zeigte, und nannte ihn nach seinem Tode ein zum Verderben der Florentiner geborenes Ungeheuer. Der jüngere Pico, Giovan Francesco, ward einer der glühendsten Anhänger des Mönches, und berichtete von seinem Oheim, daß in demselben eine große Umkehr stattgefunden habe, daß er seine Liebesdichtungen verbrannte, sein Gut den Armen spendete, sich oft geißelte, und die Absicht hatte, nach Vollendung seiner Arbeiten, als Barfüßer predigend die Welt zu durchziehen oder auch in den Dominikanerorden zu treten. Wie es scheint, hat hier der fromme Neffe doch etwas übertrieben. Benivieni aber brach in der That mit seiner philosophischen Vergangenheit, bereute seinen doch so christlichen Platonismus als etwas Heidnisches, entschloß sich schwer zur Veröffentlichung seiner Canzone über die Liebe und bat den Leser, wo etwas in ihr der Kirchenlehre entgegen sei, die Autorität Christi und des hl. Thomas von Aquin derjenigen Plato's vorzuziehen. Er verurtheilte sein früheres Dichten überhaupt und in seinem noch langen Leben († 1542) verfaßte er nur streng religiöse Gesänge.

Die philosophische Gesellschaft, welche Cosimo de' Medici unter dem Namen der Akademie gründete, war nicht die erste Vereinigung von Gelehrten zur Förderung der gemeinsamen Bestrebungen. Aehnlicher Art waren bereits die Unterhaltungen, wie sie uns im Paradiso degli Alberti beschrieben werden, die Zusammenkünfte bei Fra Luigi Marsili und, nach dessen Tode, bei den anderen Mönchen von S. Spirito, die bei Frate Ambrogio im Kloster degli Angeli, oder die Discussionen, zu denen sich, nach Vespasiano's Bericht (Vita di Papa Niccolò, cap. 5), Leonardo Aretino, Giannozzo Manetti, Poggio, Aurispa und, wenn er in Florenz weilte, auch Fra Tommaso von Sarzana Morgens und Abends an der Ecke des Signorenpalastes einfanden. Ein reger Verkehr und Ideenaustausch war den florentinischen Gelehrten im Allgemeinen Bedürfniß. Aber

der philosophische Kreis, den Cosimo und dann Lorenzo um sich sammelte, führte zuerst den eben von Plato's Schule in Athen hergenommenen Namen der Akademie, welchen sie dann allen übrigen derartigen Gesellschaften mittheilte, und hatte zuerst bestimmte Absichten und Zwecke, wennschon ihr zu ihrem Heile äußerlich feste Formen noch fehlten. In Rom folgte auf sie eine zweite Akademie, diejenige von Julius Pomponius Laetus (1428—1498); zu ihr gehörten unter anderen Filippo Buonaccorsi und Bartolommeo Sacchi aus Piadena im Cremonesischen, der sich nach seinem heimathlichen Flecken Platina nannte (1421—1481). Sie beschäftigten sich mit den Alterthümern der Stadt und den alten Autoren, legten sich classische Namen bei, wendeten classische Formeln und Redeweisen an, suchten antike Gebräuche zu erneuern, feierten jährlich den angeblichen Gründungstag der Stadt Rom. Unter Paul II. wurden sie der Gottlosigkeit und Theilnahme an einer Verschwörung angeklagt, und Pomponio Leto, sowie Platina eingekerkert; aber nach strenger Untersuchung mit Anwendung der Folter gab der Papst sie schließlich frei, da man in ihrem Treiben mehr Spielerei als ernste Gefahr erkannte; ihr angebliches Heidenthum ging über Namen und Worte nicht hinaus. Nach Pauls Tode stellte Pomponio die Akademie wieder her; er selbst lehrte mit großem Ansehen an der römischen Universität. In Neapel versammelte Panormita eine solche Gesellschaft um sich, und ihr späteres Haupt war Pontano, nach dem sie dann die Academia Pontaniana hieß. Auch hier legte man sich besondere Namen von classischer Form bei; die bedeutendsten Mitglieder werden wir an anderer Stelle kennen lernen.

XVIII.

Die Vulgärsprache im 15. Jahrhundert und ihre Literatur.

Die gelehrte Bewegung fand im 15. Jahrhundert lebendigen Widerhall in allen Kreisen der Gesellschaft. Wenn noch heute, da wir schon so viel vom Alterthum besitzen und uns wenig wahr=

haft Neues und Ueberraschendes erwarten können, dennoch die gebildete Welt ein so großes Interesse für jeden neuen Fund hat, so können wir uns vorstellen, welches die Erregung der Geister damals sein mußte, als Entdeckung auf Entdeckung folgte, als Schriftsteller, die man bewunderte, vergötterte, ohne sie noch zu kennen, einer nach dem anderen dem begierigen Leser sich darboten, als aus den Bibliotheken alter Klöster, aus dem Schoße der Erde die classische Welt immer klarer und vollendeter in ihren Umrissen hervorstieg. Und mit der Bewunderung mischte sich eine stolze Freude; das, was vor den Blicken der Zeitgenossen wiedererschien, war für die Italiener ihre eigene Vergangenheit; diese Wiedererweckung bildete nur die Fortsetzung der Tendenzen, welche wir in den vorangehenden Jahrhunderten beständig beobachten konnten. Dante war stolz, römisches Blut in seinen Adern zu haben; Petrarca besang Scipio Africanus als den nationalen Helden, und ein Arnaldo von Brescia, ein Cola di Rienzo dachten, die alte Republik auf dem Capitol wiederherzustellen mit ihren Senatoren und Tribunen. Die Entdeckung des Alterthums schien wirklich ein Wiedergeborenwerden (Rinascimento), ein sich Wiederbehaupten als Abkömmlinge und Erben der glänzendsten intellectuellen Cultur gegenüber den Barbaren, welche sich wieder vor ihr beugen mußten, und die Italiener fühlten sich wieder weit überlegen den anderen Nationen, aus deren Kerkern sie die großen Alten befreiten.

Es war natürlich, daß diese Denkweise zu Uebertreibungen führte, daß manche nichts mehr für groß, schön, wahr erkennen wollten, als was dem Alterthum angehörte, daß man die Vulgärsprache und mit ihr sogar bisweilen die große italienische Literatur der vorangegangenen Epoche verachtete. Gegen diese abergläubische Vergötterung der classischen Gelehrsamkeit erhoben diejenigen ihre Stimme, welche in der Wissenschaft und Dichtung an den Traditionen festhielten. Der uns als Petrarchist bekannte Cino Rinuccini richtete eine Invective gegen die Verächter Dante's, Petrarca's und Boccaccio's, welche er selber lateinisch schrieb, offenbar aus demselben Grunde, aus welchem Dante seine Schrift de el. vulg. lateinisch abfaßte, nämlich weil er eben gegen die polemisirte, welche Italienisches nicht gelesen hätten. Er tadelt die neuen Philologen,

welche all ihr Interesse auf die Minuzien wenden und das Wesentliche vernachlässigen; er vertheidigt die Substanz der mittelalterlichen scholastischen Wissenschaft, das Trivium und Quadrivium gegen die neue formale Richtung und protestirt dagegen, daß man Plato dem Aristoteles vorziehe, dem maestro di color che sanno in der Naturphilosophie. Er wendet sich gegen das regellose und familienlose Leben der Humanisten, die Indifferenz in politischen Dingen, den Paganismus in religiösen. Und mit alledem vertheidigt er in schöner Weise die großen italienischen Dichter, vor allem Dante, den sie poeta da calzolai genannt haben, und dessen Poem doch der wahre Inbegriff des Wissens, an Schönheit der Erfindung, an reicher Fülle der Belehrung, an Tiefe des Gedankens über alle griechischen und lateinischen Dichtungen zu stellen sei. In ähnlicher Weise wie Rinuccini äußerte sich Domenico von Prato in der Widmung von einigen seiner Schriften an einen Freund; er geißelt jene Entmuthigung und Unproductivität, welche sich dennoch pedantisch überhob, nichts anderes hervorbrachte als Uebersetzungen aus dem Griechischen in das Lateinische, und von Dante sagte, aus seinem Buche solle man Tüten für die Apotheker und Wursthändler machen.

Ohne Zweifel traf, abgesehen von gewissen gar zu grellen Zügen, welche die Leidenschaft der Polemik hineinbrachte, die von Rinuccini und Domenico von Prato gegebene Charakteristik für viele der Humanisten zu; aber sie bezieht sich auf die Anfangszeit der Bewegung, und man würde sich sehr täuschen, wenn man sie auf das ganze 15. Jahrhundert ausdehnte und meinte, daß diese Denkungsart allgemein gewesen sei. Filelfo betrachtete in der That das Lateinische allein als die würdige literarische Sprache, schon weil sie über die Welt verbreitet war, und die Humanisten wollten nicht bloß für die Nation, sondern für die Menschheit schreiben. Er bediente sich des Italienischen für die Dinge, welche er nicht veröffentlicht und erhalten zu sehen wünschte, und wo er es sonst that, auf Wunsch des Herzogs Filippo Maria, da schrieb er es widerwillig und immer sehr schlecht. Aber Filelfo, da er in Florenz die Alten erklärte, las doch zugleich an den Festtagen öffentlich im Dome über die Comödie, hielt zur Einleitung Reden zum Lobe

Dante's und ließ solche auch von seinen Schülern anfertigen. Leonardo Aretino schrieb italienisch kurze Biographieen Dante's und Petrarca's, Giannozzo Manetti verfaßte lateinisch die Vitae dieser und Boccaccio's. In gewissen gelehrten Gesprächen, welche 1401 im Hause Coluccio Salutati's stattgefunden haben sollen, und von denen Leonardo Aretino erzählt in seinem Dialogus ad Petrum Histrium (P. P. Vergerio), spricht Niccolò Niccoli allerdings auch das verächtlichste Urtheil über Dante, Petrarca und Boccaccio aus, aber nur, um es am folgenden Tage zurückzunehmen und es für eine rhetorische Uebertreibung zu erklären, mit der er die Discussion habe beleben wollen, während er selbst ein eifriger Verehrer jener Dichter sei und die Comödie ehemals ganz auswendig gewußt habe. Auch sein Freund Poggio hat demselben Niccoli das höchste Lob der drei großen Florentiner in den Mund gelegt in seinem Dialoge De Infoelicitate Principum (fol. 152). Und so preist Papst Pius Dante und Petrarca (Comment. l. II, p. 50); Benedetto Accolti behauptet unumwunden, daß sie an Eleganz und Fülle Virgil oder Homer nicht nachstünden [1]), und wenn man bei andern, wie Paolo Cortese oder Pontan, heftigen Tadel über sie liest, so bezieht sich derselbe immer nur auf ihre Latinität, nicht auf ihre Leistungen überhaupt. Der religiösen Richtung der florentinischen Platoniker mußte Dante sehr werth sein; Ficino fand bei ihm viele platonische Sätze; er übertrug seine Monarchie in's Italienische; Landino commentirte die Comödie. Man sieht allgemein, wie die große italienische Dichtung des 14. Jahrhunderts wirken mußte, wie man nur gewaltsam sich ihr verschließen konnte. Auch die, welche, wie Filelfo, in der Theorie die classische Sprache allein gelten ließen, beugten sich bewundernd vor dem gewaltigen Dichter. Eine Literatur, welche mit Dante begann, konnte nicht wieder abbrechen.

Wenn wir daher in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Geringschätzung des Italienischen, bei Hochachtung für dessen bedeutende Schriftsteller finden, so beginnt in den vierziger

---

[1]) Dialogus de Praestantia Virorum sui aevi (an Cosimo de' Medici, zwischen 1459 und 1464), Parmae, 1691, p. 90.

Jahren auch bei den Gelehrten die Anerkennung der Vulgärsprache selbst. Leon Battista Alberti vertheidigte den literarischen Gebrauch derselben in der Vorrede zum 3. Buche seiner Dialoge Della Famiglia, indem er behauptete, daß sie durchaus der griechischen und lateinischen nicht nachstehen würde, wenn sie auf gleiche Weise wie diese durch berühmte Schriftsteller geadelt wäre, und nicht weniger warme Vertheidigungen der italienischen Sprache schrieben später Lorenzo de' Medici und Landino. Benedetto Accolti (Dialogus, p. 89) sagte: Nec multi facio qua quisque lingua, materna scilicet an Latina, proloquatur, modo graviter, ornate copioseque pronunciet. Das von Alters her in Italien so fest wurzelnde Vorurtheil gegen die literarische Verwendung der Muttersprache hatte also im Laufe des 15. Jahrhunderts im Vergleiche mit dem vorhergehenden nicht zugenommen; vielmehr scheint es eher, daß, trotz der herrschenden gelehrten Strömung, ein Fortschritt stattfand zu der vollen Anerkennung der Rechte des Italienischen, wie sie dann im 16. Jahrhundert eintrat.

Zum Gebrauche der Vulgärsprache bestimmte auch der Antrieb mancher Fürsten, welche keine genügende classische Bildung besaßen. Herzog Filippo Maria Visconti, der Petrarca sehr liebte und sich gern Dante vorlesen ließ, veranlaßte Guiniforte da Barzizza, den Sohn Gasparino's, zu seinem Commentare von Dante's Hölle und Filelfo zu demjenigen Petrarca's, und auf seinen Wunsch verfaßte der letztere auch ein Gedicht in 48 Gesängen in Terzinen auf Johannes den Täufer, welches er 1445 vollendete. Pier Candido Decembrio übersetzte, im Auftrage desselben Fürsten, Caesars Commentarien, den Quintus Curtius und die 10 ersten Bücher des Livius in's Italienische. Manche glaubten auch die Vulgärsprache nur nicht am Platze in der höheren ernsten Literatur, der Prunkrede, der Geschichte, dem Epos, wo man die Alten nachahmte, wohl aber in der leichteren Liebesdichtung, dachten also wieder wie Dante zur Zeit der Vita Nuova oder wie Petrarca. Verschiedene Humanisten haben daher petrarchische Verse geschrieben, wie z. B. Ugolino Pisani aus Parma.

Weit interessanter jedoch ist es uns zu sehen, wie nicht nur der Dichter der eleganten Form, sondern geradezu die volksthüm-

lichste Weise der Liebespoesie damals nachgeahmt wurde in den Strambotti und Canzonetten Lionardo Giustiniani's. Dieser, geboren gegen 1388, war aus einem der angesehensten Adelsgeschlechter Venedigs, Schüler Guarino's und stand in Correspondenz mit diesem, sowie mit Niccoli, Traversari und besonders Filelfo, der ihn oft gepriesen hat. Er übersetzte Plutarchs Cimon, Phocion, Lucullus in das Lateinische und verfaßte einige Reden. Aber seine umfassende Thätigkeit für den Staat zog ihn von der gelehrten Arbeit ab. Er war Avogadore der Republik, Gouverneur im Friaul (1432), nahm während des Krieges gegen Filippo Maria bedeutenden Antheil an der Regierung, als Mitglied des Rathes und als Savio, und gelangte (den 29. December 1443) zu der hohen Würde eines Procurators von S. Marco. Gern wäre er zu den geliebten Studien zurückgekehrt, zu dem otium cum dignitate post diuturnum negotium, wie er ciceronianisch an Palla Strozzi schrieb; aber die Staatsangelegenheiten hielten ihn fest, auch als er erblindete. Er starb den 10. November 1446.

Seine Strambotti und Canzonetten verfaßte er in der Jugend, also zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Strambotto ist noch heute der Name für die Form der sicilianischen Volkspoesie, eine Strophe von 8, mit 2 Reimen abwechselnd gebundenen endecasillabi: A B A B A B A B; aber bei den gebildeten Dichtern hat das Strambott fast immer die Form der Octave, 6 Verse mit abwechselndem Reime und ein Reimpaar zum Schlusse, so auch stets bei Lionardo Giustiniani, welcher zuerst diese dann viel verwendete Gattung aus der Volksdichtung aufgenommen zu haben scheint. Die kleine Anzahl solcher Liedchen, welche wir als sein Eigenthum kennen, 27 Strambotti, bilden einen zusammenhängenden Cyclus, in welchem sich die wenigen Motive der italienischen populären Erotik erschöpfen, zuerst Lobpreisung der Geliebten, der Macht ihrer Reize, Klagen über die Schmerzen der Liebe und Segnungen derjenigen, welche ihm die neue Empfindung einflößt, Flehen um Erhörung, Grüße, Seufzer, dann die Enttäuschung, Anklagen, Verwünschungen, wo er segnete, Schmähung der Treulosen und Verzweiflung über das verlorene Glück. Und der Ausdruck dieser Empfindungen in seiner Kürze

und ungesuchten Einfachheit, die Lebendigkeit des schmucklosen Bildes, die Verwendung der Repetitionen, um den Gedanken eindringlicher zu machen, treffen durchaus den Ton des italienischen Volksliedes. Nicht wenige Stellen und bisweilen die ganzen Strophen begegnen mit gewissen Umbildungen in noch jetzt gesungenen Liedern, wohl entlehnt eben von Giustiniani, aber dadurch gerade beweisend, wie er sich dem Geiste des Volkes anbequemt hatte. Es ist in einem gelehrten Zeitalter bei einem gelehrten Manne eine merkwürdige Erscheinung; aber das Nebeneinander und die Verbindung des Volksthümlichen und classisch Gelehrten finden wir im 15. Jahrhundert überhaupt; sie sind der Epoche charakteristisch, welche man angeklagt hat, sich einseitig der Erudition zugewendet und damit die nationale Tradition unterbrochen zu haben. In Wirklichkeit hat die Tradition der Vulgärdichtung vom 14. Jahrhundert her nicht abgerissen, und auch Giustiniani's Canzonetten bilden die Fortsetzung jener Dichtweise, welche wir in den Balladen Sacchetti's, Soldanieri's, Alesso Donati's fanden.

Meistens sind es Lieder, welche der Liebhaber singt vor dem Hause der Schönen, indem er sie feiert, sie anfleht, ihr seine Leiden klagt, ihr Vorwürfe macht wegen Härte oder Untreue. Der volksthümliche Charakter tritt namentlich hervor in der Andeutung realer Verhältnisse, welche der conventionellen Poesie fehlen, in den Bezeichnungen der Geliebten als perla graziosa, perla mia cara, regina del cor mio, u. dgl. m., in den Vergleichen, in der Unverhülltheit der geäußerten Wünsche und der Heftigkeit der Verwünschungen. Von besonderer Schönheit sind die Terzinen: Io vedo ben che' l bon servire è vano, wo er über die Vermählung der Geliebten mit einem anderen klagt, und die Ballade: Rezina del cor mio, wo mit so viel Wahrheit und Lebendigkeit die Coquetterien des Mädchens geschildert sind, mit denen sie den Liebhaber anlockt, und die Sprödigkeit, mit welcher sie dann seine Hoffnung täuscht.

Diese Canzonetten, welche Lionardo oft selbst in Musik setzte, fanden außerordentlichen Beifall. Bei Hochzeiten, bei Gastmählern, auf der Straße und vom Volke wurden sie gesungen, und sie verbreiteten sich schnell: dulcissimis carminibus et peritissime vul-

gariter compositis omnem replevit Italiam, sagt Flavio Biondo (Italia Illustr. p. 373). Namentlich wurden sie auch in Toscana beliebt, und, da sie in venetianischem Dialecte waren oder doch stark mit diesem gefärbt, so toscanisirte man sie, wobei sie verändert und auch sehr entstellt wurden. Viele ahmten die Weise dieser Lieder nach, welche man nach ihrem Urheber Giustiniane nannte, und in den frühzeitig entstandenen größeren Sammlungen ist das specielle Eigenthum Lionardo's mit dem Anderer vereinigt; aber auch manche der Lieder, für welche seine Autorschaft nicht constatirt ist, mögen ihm zugehören. Hier finden wir in großer Zahl die beim Volke so beliebten Zwiegespräche. Der Liebhaber singt Abends unter dem Fenster des Mädchens; sie erscheint auf dem Balkon; Vorwürfe und Bitten, Eifersüchteleien und Betheuerungen der Treue, die Scheu des Mädchens und die Zudringlichkeit des Liebhabers, allmähliche Verführung oder Abweisung sind in realistischer Dramatik mit großer Naturtreue dargestellt. Zuweilen dehnt sich das kleine Liebesdrama auf mehrere Abende aus; der Liebhaber wird mit Versprechungen auf einen anderen, bestimmten Wochentag beschieden; durch Räuspern oder Werfen eines Steinchens kündigt er seine Gegenwart an, und es beginnt die neue Unterredung. Oder das Mädchen bezeichnet ihm die Kirche und den Tag, wo sie dahin geht, und wo er sie sehen kann (Donna, io m' apresento). Er wendet sich auch an die Freundin der Geliebten, welche ihm beistehen soll, welche ihn ermuntert, die Grausame überredet, ihre Zusammenkunft veranstaltet, oder aber ihn vor der Treulosen warnt, und wohl auch selbst sein Herz erobert. Dann haben wir Dialoge zwischen der verheiratheten Herrin und dem Diener oder der Magd, welche durch Versprechungen bewogen werden, sich zu Boten und Vermittlern der Liebe herzugeben,[1]) und ferner die in der volksthümlichen italienischen Poesie von jeher häufigen Gespräche zwischen Mutter und Tochter, in der Ballade: Fia per sta contrata, wo die Mutter mit Güte das Mädchen zum Geständniß ihrer Liebe bringt, und der anderen: Jeri da st'ora tardi, wo die Tochter

---

[1]) Es sind Sklaven, und es wird ihnen die Freiheit verheißen, s. Poesie di Lion. Giustiniani, ed. B. Wiese, Bologna, 1883, Nr. 42 und 33.

sich schlau verstellt, fromm und furchtsam vor der Ehe thut, den Wunsch äußert, Nonne zu werden, und so bewirkt, daß die Mutter sie selbst bittet, den Liebsten zu freien.

Diese Canzonetten haben verschiedene Formen, am häufigsten die der Ballade, jedoch mit Variationen; die leichtesten Metren, kurze, 8- oder 7silbige Verse, kurze Strophen, oft von 4, selbst nur von 3 Versen, sind bevorzugt. Bei einer Anzahl fehlt die Ripresa, und umgekehrt pflegen die Gespräche doppelte Ripresa zu haben, eine im Munde jedes Unterredners. Manche der Balladen entbehren auch des Refränreimes am Ende der Strophen. Einige andere Lieder sind das, was man später in engerem Sinne canzonetta nannte, bestehen aus 4zeiligen Strophen von 7- oder 8silbigen Versen in der Reimordnung: a b b a. Dann ist, besonders für die Klage und Beschuldigung der Geliebten, das Serventese verwendet und endlich auch die Terzine.

Hatte Giustiniani in der Jugend sich mit der weltlichen Volkspoesie beschäftigt, so wandte er sich im Alter der religiösen, der Laudendichtung zu, bewogen durch seinen Bruder, Lorenzo Giustiniani, den Bischof und späteren Heiligen. Auch hier zeigte er eine nicht gewöhnliche Begabung. So ist sein Lied: Maria, Vergine bella, welches irrthümlich Jacopone von Todi beigelegt wurde, eine der schönsten italienischen Lauden, voll innigen Affectes und von großem Wohllaute des Verses.

Am lebendigsten mußte die Verehrung für die Dichter des 14. Jahrhunderts und damit die Fortdauer der Vulgärliteratur in Florenz selber sein. Matteo Palmieri (1406—1478), der lateinisch eine Weltchronik, eine Geschichte des Krieges von Florenz gegen Pisa und eine Biographie Niccolò Acciaiuoli's, des Großseneschalls der Königin Johanna, verfaßte, schrieb italienisch zwei andere Werke. In den 4 Büchern in Prosa Della Vita Civile gab er zum großen Theile einen Auszug aus Cicero's De Officiis in der Form von Dialogen, welche 1430, während der Pest, im Mugello zwischen dem Verfasser, Luigi Guicciardini, Franco Sacchetti dem jüngeren und dem alten Agnolo Pandolfini stattgefunden hätten, und wo der letztere die Lehren über das rechte Benehmen im bürgerlichen Leben vorträgt. Diese Schrift ist aus Palmieri's

jüngeren Jahren, aus seinem reiferen Alter stammt das große Gedicht in 100 Capiteln in Terzinen La Città di Vita, welches Leonardo Dati mit einem lateinischen Commentar und einer Vorrede ausstattete. In der letzteren wird erzählt, daß Palmieri sein Werk nach zweimaliger Vision (in Pescia 1451 und Neapel 1455) begann, in welcher ihm der verstorbene Cipriano Rucellai erschienen war und ihn mit dem Gegenstande bekannt gemacht hatte. Es ist dieses die Wanderung der Seele, bis sie in den menschlichen Leib gelangt, und während sie sich in demselben befindet. Die Seelen sind die Engel, welche bei der Empörung Lucifers neutral blieben; ihnen wurde damals einstweilen ein abgesonderter Aufenthalt in den Elysäischen Feldern angewiesen, die jenseit der Planetenbahnen liegen. Da sie von selbst sich zwischen dem Guten und dem Bösen nicht zu entscheiden vermochten, so wird ihnen der Stachel der Sinne beigegeben, sie werden zu Menschen gemacht, wo sie zur Wahl gezwungen sind, ob sie der Versuchung folgen oder ihr widerstehen wollen. Denn ihr Wille ist frei, und Gott giebt ihnen zur Seite einen guten und einen bösen Engel, deren jeder sie für sich zu gewinnen strebt. Das 1. Buch nun handelt vom Niedersteigen der Seelen aus den Elysäischen Feldern in den menschlichen Leib; sie passiren im Zeitraum eines Jahres durch die 10 Behausungen der 7 Planeten und der 3 über der Erde befindlichen Elemente, und nehmen von denselben je nach der vorherrschenden Neigung Einflüsse auf. Das 2. Buch schildert das Herabsteigen der in den Leib eingegangenen Seele auf dem zur Hölle führenden Wege der Sünde, wo dieselbe, geleitet vom bösen Engel, in einer Nacht die 18 Wohnungen der Leidenschaften durchwandert. Das 3. Buch zeigt dagegen die Erhebung der in sich eingekehrten Seele, welche, geleitet vom guten Engel, auf dem Wege des Lichtes in einem Tage durch die 12 Wohnungen der Tugenden zum Heile gelangt. Wir haben hier also wieder eine der vielen Nachahmungen von Dante's Comödie; aber der Gegenstand ist seit Frezzi's Zeiten noch abstracter und körperloser geworden, so daß kein Raum für Darstellung der realen Dinge bleibt, und der Verfasser sich beständig in Symbolen und Allegorien von gesuchter Dunkelheit bewegt. Sobald man diese Visionen von ihrer populären Grundlage losriß,

verschwand das künstlerische Interesse, und man gerieth immer tiefer in theologische Subtilitäten.

Palmieri hatte sein Gedicht 1465 schon vollendet; er veröffentlichte es indessen nicht, sondern übergab die Handschrift versiegelt der Zunft der florentinischen Notare, damit sie erst nach seinem Tode geöffnet werde. Jene in dem Werke enthaltene Ansicht über den Ursprung der menschlichen Seelen aus den bei Lucifers Empörung partheilos gebliebenen Engeln war aber eine häretische Doctrin des Origenes, und deshalb wurde das Gedicht von der Kirche verdammt und blieb ungedruckt; es ging sogar das Gerücht, es sei mit dem Autor zusammen verbrannt worden, während vielmehr dieser ohne Belästigung endete. Vor dem Manuscripte hatte man stets eine religiöse Scheu, und dasjenige der Laurenziana wurde bis in das vorige Jahrhundert in einem Schranke abgesondert von den anderen Handschriften aufbewahrt.

Leon Battista Alberti, der mit so warmem Eifer die Vulgärsprache erhob und vertheidigte, regte 1441 eine Festlichkeit an, welche ihr zu besonderem Ruhme gereichen sollte. Er, in Gemeinschaft mit Cosimo's Sohn Piero de' Medici schlug den Proveditoren der Universität vor, zur Aufheiterung der durch den langen Krieg gegen Filippo Maria Visconti niedergedrückten Gemüther einen poetischen Wettkampf zu veranstalten; die Theilnehmer hatten ihre Gedichte vorher einzureichen und sie dann öffentlich vorzutragen; als Gegenstand war ihnen „die wahre Freundschaft" gegeben. Die Feier fand am 22. October im Dome statt in Gegenwart der Signoria, des Erzbischofes, des venetianischen Gesandten, vieler Prälaten und einer großen Volksmenge; zu Richtern wurden die Secretäre des damals in Florenz weilenden Papstes Eugen bestimmt; der Preis war ein silberner Lorbeerkranz, mit welchem der Sieger gekrönt werden sollte. Als jedoch die Vorträge beendet waren, fanden die Richter, daß mehrere der Bewerber gleiche Verdienste hätten, gaben deshalb keinem den Preis, sondern schenkten den Kranz der Kirche, wofür sie vielen Tadel ernteten. Alberti beabsichtigte dann einen neuen Wettkampf über den Neid, offenbar mit Anspielung auf das, was er als den Grund für das Mißlingen des ersten ansah; diese Wiederholung der Feier kam aber nicht zu

Stande. Liest man heute die Gedichte der Accademia Coronaria von 1441, so kann man den Richtern ihr Urtheil nicht sehr übel nehmen; freilich bei der Art des gestellten Thema's konnte man sich kaum etwas anderes erwarten als solche seichte Declamationen, wie sie die guten florentinischen Bürger, ein Michele di Noferi del Gigante, ein Antonio degli Agli, Canonicus von S. Lorenzo, Anselmo Calderoni, welcher Araldo der Commune war, und die anderen, zu Tage förderten. Der eine von ihnen, Messer Francesco di Buonanni Malecarni verstand es, das ihm unbequeme Thema ganz zu umgehen, redet von der Freundschaft selbst garnicht, und erhebt sie indirect durch Warnung vor ihrem Gegentheil, der eitlen Liebe, in der Vision einer Art von Liebeslabyrinth; so hat er Gelegenheit zu der gewöhnlichen Aufzählung berühmter Liebender aus alter und neuer Zeit und schließt mit der Erscheinung des fliehenden Weibes und des verfolgenden Ritters, welche er aus Boccaccio's Novelle von Nastagio degli Onesti genommen hatte.

Ein anderer der Theilnehmer, Leonardo di Pietro Dati, derselbe, welcher Palmieri's Città di Vita commentirt hat, kam auf die bei dem damaligen Enthusiasmus für alles Classische leicht begreifliche Idee, die antiken Metren in die Vulgärsprache zu übertragen, und schrieb einen Theil seines Gedichtes in Hexametern, einen anderen in sapphischen Strophen, indem er in einer Vorrede den Bau dieser Verse erklärte. Alberti selber präsentirte bei dem Wettkampfe seinen Dialogo dell' Amicizia, d. i. das 4. Buch seiner Famiglia, und ebenfalls ein Gedicht in 16 italienischen Hexametern. Dieses waren wohl die ersten Versuche, die classischen Versmaße für die italienische Dichtung zu verwenden, und naturgemäß waren sie die unglücklichsten, weil sie sich am peinlichsten ihren Vorbildern anschlossen. Dati und Alberti setzen, im allgemeinen, einfach die Quantitäten der lateinischen Worte auch für die entsprechenden italienischen an, ohne Rücksicht auf die Veränderung der Laute, und es entstehen daher Verse, deren Rhythmus man sich erst in einer anderen Sprache suchen muß.

Leon Battista Alberti, 1406 oder 1407 als unehelicher Sohn Lorenzo Alberti's geboren, während seine ganze Familie sich in der Verbannung befand, lebte auch nach Aufhebung der letzteren (1428)

nur selten in seiner Heimathstadt Florenz, und meistentheils in Rom. Hier finden wir ihn bereits 1432 als päpstlichen Abbreviator und Secretär des Patriarchen von Grado, Biagio Molin, welcher an der Spitze der päpstlichen Canzlei stand. Er folgte dem Hofe Eugens IV. seit 1434 nach den verschiedenen Städten seines Aufenthaltes und kehrte nach 9 Jahren mit ihm nach Rom zurück. Er erhielt ein Canonicat in Florenz und andere Pfründen, und trat wahrscheinlich auch in den Priesterstand. Durch die Aufhebung des Collegiums der Abbreviatoren unter Paul II. (1464) verlor er sein Amt bei der Curie, blieb jedoch in Rom, wo er im April 1472 starb. Alberti war eines jener wunderbaren Universalgenies, wie deren das Zeitalter der Renaissance in Italien mehrere hervorgebracht hat. Als er noch jung war, zeichnete er sich vor Allen durch körperliche Kraft und Gewandtheit aus; er sprang mit geschlossenen Beinen einem aufrecht stehenden Manne über die Schultern, warf eine Münze mit der Hand so hoch, daß sie das Gewölbe des Domes berührte; er bändigte die wildesten Rosse, war geübt in jeder Art von gymnastischen Spielen, im Laufen, im Ringen, im Ballwerfen, im Tanze. Die Musik erlernte er ohne Lehrer. Er war Architekt und baute den schönen Palast Rucellai in Via della Vigna zu Florenz, die Façade von St. Maria Novella und diejenige von S. Francesco in Rimini. Er beschäftigte sich mit Malerei und Skulptur, und in allen diesen Künsten vereinigte er mit der praktischen Uebung in noch höherem Grade die theoretische Einsicht, verfaßte einen Traktat über die Statue, zwei über die Malerei, ein umfangreiches Werk De Arte Aedificatoria, welches von Wichtigkeit für die Entwickelung des neuen Styles in der Baukunst wurde. Er war Mathematiker und schrieb auch über diese Wissenschaft in seinen Ludi Mathematici; er hatte den Kopf voll von neuen Ideen über Mechanik und Physik und erfand Maschinen und Instrumente, welche das Staunen der Zeitgenossen erregten.

Als er in Bologna die Rechte studirte, verfaßte er, kaum zwanzig Jahre alt, eine lateinische Comödie Philodoxus, d. h. Liebhaber des Ruhmes, eine Fabel im Geschmack des römischen Lustspieles, von der Liebe eines Jünglings Philodoxus zur schönen Jungfrau Doxa aus Athen, von der Rivalität des reichen For-

tunius, und dem endlichen Siege des ersteren, das Ganze aber in allegorischem Sinne, um zu lehren, daß der fleißige und strebsame Mensch nicht weniger den Ruhm erwerben könne als der reiche. Diese Moral und die Erklärung der allegorischen Einzelheiten in der Handlung und den Personen giebt Alberti selbst in der Vorrede. Das Stück gelangte, wie er dort erzählt, ohne sein Wissen an die Oeffentlichkeit und wurde lange für das Werk eines römischen Dichters gehalten, viel bewundert und abgeschrieben; Alberti selbst ergötzte sich zuerst an diesem Glauben und bestärkte ihn, indem er auf Befragen angab, das Stück in einem alten Manuscripte gefunden zu haben; als er später seine Autorschaft entdeckte, regte sich die Kritik und man tadelte das, was man zuvor gepriesen hatte. Noch vieles andere schrieb Alberti lateinisch, und er schrieb italienisch Elegieen und Eclogen, als einer der ersten, der diese Gattungen in der Muttersprache cultivirte, Briefe, Reden, besonders aber eine große Anzahl moralischer Traktate, die meisten in Form des Dialoges, wie sie damals so beliebt war. Und wenn die lateinischen Dialoge eines Poggio, Valla und anderer denen Cicero's nachgebildet sind, die Gesprächsform in ihnen von geringer Bedeutung, da fast immer der eine fortredet, so nähern sich diejenigen Alberti's mit ihrem lebhafteren Wechsel mehr dem Verfahren der Griechen. Einer dieser Traktate, der Teogenio, handelt von dem Glücke und dessen Einfluß auf die menschlichen Dinge, ein anderer von der Ruhe des Geistes, Della Tranquillità dell' Animo (1442). Der lateinisch geschriebene Momus (gegen 1451) ist in mythologischer Allegorie, nach lucianischer Weise, eine Satire gegen die Fehler der Fürsten und Hofmänner. Die 3 Bücher Dell' Iciarchia, Alberti's letztes Werk, gegen 1470 verfaßt, handeln von dem Wesen der wahren Herrschaft über andere, des wahren Prinzipates, welches nicht besteht in der Unterwerfung durch bloße äußere Gewalt, sondern in der Superiorität der Person, in der vollendeten Beherrschung seiner selbst, der größten Ausbildung der löblichen Eigenschaften, durch welche man fähig wird, Andere zu lenken. Der Iciarco ist selbst nur der wahrhafte Diener derer, welche er regiert. Vorzüglich richtet übrigens der Verfasser sein Augenmerk auf die Leitung der Familie, welcher die des Staates in größerem

Maßstabe entspricht. Daher auch der Name Iciarco, d. i. *οἰκιαρχός. Alberti giebt sogar der Familie, die er aber stets im weiteren Sinne des Geschlechtes auffaßt, größere Wichtigkeit als der Stadt; das Band jener sei die Liebe, daß dieser der Selbsterhaltungstrieb, deswegen auch vorzüglicher und fester gegründet die Herrschaft in der Familie als die im Staate, wo sie oft durch Gewalt und Verbrechen erlangt wird und dem Wechsel des Glücks ausgesetzt ist, während jene den Stürmen trotzt. Man erkennt hier die Denkweise einer Zeit, in welcher die öffentlichen Angelegenheiten mehr und mehr den Händen des Bürgers entrissen wurden, und er sich in den Schoß der Seinigen zurückzieht, hier einen festen Halt, den Boden für die Entwickelung und Aeußerung seiner Kräfte sucht. Der Familiensinn war im 15. Jahrhundert, besonders in Florenz sehr lebendig; das zeigen uns intime Briefwechsel der Zeit, wie der einer liebevollen Mutter, der Alessandra Strozzi. In seinem umfangreichsten italienischen Werke, den 4 Büchern Della Famiglia, von denen die ersten 3 schon 1437 oder 1438 entstanden sind, während das letzte, wie wir sahen, bei dem Wettkampfe von 1441 präsentirt ward, zeichnete Alberti, mit Anlehnung an Xenophon und andere alte Autoren, ein vollständiges Bild des Haushaltes und des gesunden Familienlebens, so wie er es verwirklicht zu sehen wünschte.

In der vielseitigen Cultur der Seele und des Leibes, in der gleichmäßigen Entfaltung der Fähigkeiten ähnelt Alberti dem Menschen des Alterthums mit seiner Universalität. Auch sein Lebensideal ist ein classisches, die Eudämonie, il bene e beato vivere; das moralische Ziel ist die Ruhe des Geistes; die Leidenschaften und Aufwallungen (perturbazioni) muß man besiegen und vertreiben, nicht so sehr, weil sie böse und sündig sind, sondern als schädlich, schmerzerregend, weil sie die schöne Harmonie des Daseins stören. Die Tugend ist nicht etwas Strenges und Mühseliges, entgegengesetzt den Gütern des Lebens, was man nur ausübt mit Rücksicht auf den Lohn in der anderen Welt; sondern sie ist süß und lieblich an sich, das Mittel zur Glückseligkeit und diese selbst, wie es sowohl die Stoiker als die Epikuräer gelehrt hatten. Der Grundgedanke in Alberti's Betrachtungen ist immer dieser, daß das

Glück wandelbar ist, daß wir seinen Schlägen beständig ausgesetzt sind und uns deshalb vorbereiten müssen. Wenn wir wollen, wird es keine Macht über uns haben; wir können uns ihm entziehen, wenn wir unsere Brust gegen jede Störung von außen verschließen. Das größte Gut ist sich selbst zu besitzen, frei zu sein. Der Mensch, auf sich selbst gestellt, sucht in sich seinen Mittelpunkt, unabhängig von der Außenwelt; auch das Vaterland, auch die Seinigen liebt er so, daß er sie entbehren kann.

Die Moral ist die Lehrerin der Glückseligkeit auf Erden, aber der Glückseligkeit des Philosophen und Künstlers: einer heiteren Ruhe des Geistes in glücklicher Mittelmäßigkeit der Lage, ohne die Erschütterungen der Begierden und des Ehrgeizes, eines Lebens ganz hingegeben den würdigen Beschäftigungen, deren Lohn die Unsterblichkeit des Namens ist; denn der Ruhm verbindet sich stets mit der Tugend. Nichts anderes versteht Alberti unter der Güte des Menschen (Iciarchia, l. II, p. 59) und folgendermaßen bezeichnet er die Beweggründe des guten Handelns: „Der gute Mensch empfindet Lust im Wohlthun, es vergnügt ihn der Gedanke an die ehrbaren Dinge, er giebt sich den viel gelobten Dingen hin, thut sie mit der besten Hoffnung glücklichen Erfolges, mit der Gunst der Menschen und auch Gottes, dem die wohl gethanen Dinge gefallen, und er erwirbt dafür unvergleichlichen Lohn, nämlich Ruhm und Unsterblichkeit des Namens.“ Also die Gnade Gottes ist noch ein Motiv des Handelns, aber nur eines unter andern und nicht das hauptsächlichste. Die Religiosität selber erhält einen freundlichen, liebenswürdigen Charakter; sie dient, den Geist ästhetisch zu beschäftigen, ihn in eine ruhige Harmonie zu versetzen, wie dieses sich ausdrückt in der wunderbaren Beschreibung des Domes von Florenz, welche Alberti am Anfange des Dialoges Della Tranquillità dell' animo Agnolo Pandolfini in den Mund gelegt hat: „Gewiß,“ sagt jener, „dieser Tempel hat in sich Anmuth und Majestät, und mich ergötzt dieses, was ich oft beobachtet habe, daß ich in diesem Tempel eine reizende Schlankheit und eine robuste und gediegene Festigkeit vereinigt sehe, so daß einerseits jedes seiner Glieder zum Zwecke der Schönheit hingesetzt scheint, und ich doch andererseits verstehe, daß Alles für dauernden Bestand gemacht und

gefestigt ist. Dazu kommt, daß hier immerdar die gemäßigte Temperatur gleichsam des Frühlings herrscht; draußen Wind, Eis, Reif; hier drinnen, abgeschlossen vor den Winden, laue und ruhige Luft; draußen die Gluth des Sommers und Herbstes, hier drinnen eine milde Kühlung. Und wenn es sich verhält, wie man sagt, daß dies die Wonne ist, wenn unseren Sinnen die Dinge sich darbieten, wieviel und welchergestalt sie die Natur erfordert, wer wird anstehen, diesen Tempel Nest der Wonne zu nennen? Wohin du hier blicken magst, siehst du Alles zu Heiterkeit und Freude eingerichtet; hier weht immer lieblicher Duft, und das, was ich über alles schätze, hier empfindest du in diesen Stimmen beim Opfer und in dem, was die Alten Mysterien nannten, eine wunderbare Süßigkeit. Und man muß sagen, daß alle anderen Weisen und Arten der Gesänge, wiederholt, zum Ueberdruß werden; nur dieses religöse Singen ergötzt dich niemals weniger."

So ist die Religion zu einem künstlerischen Genusse geworden, die Kirche il nido delle delizie; in dem Gottesdieste empfindet man eine wunderbare Süßigkeit. Und hier in dieser feinen Schilderung der ästhetischen Eindrücke bemerken wir eine andere Seite von Alberti's Begabung, das lebendige Gefühl für das Schöne: „Großes und außerordentliches Vergnügen", sagt sein alter Biograph, „hatte er daran, die Dinge anzuschauen, in denen irgend welche Schönheit und Zierlichkeit war. Einen Greis von ehrwürdigem Aussehen, voll Kraft und Gesundheit, konnte er sich nicht sättigen zu betrachten, indem er sagte, daß er in ihm die Wonne der Natur verehre ... Alles das, was von dem menschlichen Geiste mit Eleganz hervorgebracht worden, erachtete er fast als göttlich ... Der Anblick von geschnittenen Steinen, Blumen, besonders aber von lieblichen Gegenden gab ihm bisweilen, wenn er krank war, die Gesundheit wieder."

In den Dialogen Alberti's finden wir eine gefällige, obschon etwas wortreiche Philosophie; die Gelehrsamkeit, welche nicht mangelt, ist doch nicht schwerfällig, und in diesem familiären Tone ist eine gewisse beredte Anmuth. Der Verfasser ist kein tiefer Denker; er hat kein System, und bei seinen Betrachtungen geht er nicht auf Prinzipien zurück; auch sein Zusammenhang mit den florentinischen Platonikern ist doch ein ziemlich lockerer; die speculativen Fragen

haben für ihn kein Interesse; er beschäftigt sich damit, praktische Regeln für das Leben zu geben. Und er hat nicht die Prätension der Originalität; er selbst nennt seine Auseinandersetzungen ein Mosaik, zusammengefügt aus Lehren, welche er bei den Anderen fand und zu Nutzen und Bequemlichkeit seiner Leser vereinigte, weil er es für unmöglich hält, über solche Dinge etwas Gutes zu sagen, was nicht schon gesagt worden wäre (Della Tranquill. p. 93).

In Wahrheit ist unter allen diesen Vulgärschriften des Autors kein Werk von großem literarischen Werthe, wie auch von den künstlerischen Arbeiten Alberti's keine zu den hervorragendsten Denkmälern der Kunstgeschichte gehört; überall interessirt uns mehr als der Schriftsteller und der Künstler der Mensch mit seiner ganzen Persönlichkeit, und dessen Leistungen alle zusammengenommen eine so reiche und vollendete Existenz wiederspiegeln, daß wir sie bewundern, ja beneiden müssen.

Bei den meisten Schriftstellern der Epoche zeigt sich, wo sie das Italienische verwenden, ein starker Einfluß des Lateinischen auf dasselbe, wie er schon mit Boccaccio begonnen und bei seinen Nachahmern zugenommen hatte. Man wollte ja die Vulgärsprache heben und veredeln, sie zu einem würdigen Organe der Literatur machen, und die Mittel dazu suchte man begreiflicher Weise in der Sprache, welche so lange als die allein literarische gegolten hatte, bei der ihre Nebenbuhlerin in die Schule gehen sollte, um ihr ebenbürtig zu werden. „Keiner mag glauben", sagt Landino in der Einleitung zu seinem Dante-Commentar, „nicht allein ein beredter, sondern auch nur ein erträglicher Schriftsteller in unserer Sprache zu sein, wenn er nicht zuerst eine wahre und vollendete Kenntniß des Lateinischen besitzen wird." Wie die Römer ihre Sprache aus dem Griechischen bereicherten, „so muß die unsrige aus einer reichen eine sehr reiche werden, wenn wir täglich mehr und mehr in sie neue, von den Römern entlehnte Worte einführen." Auch Alberti, obgleich oft flüssig und elegant in seinem Ausdruck, ist durchaus nicht frei von diesem Fehler einer zu gelehrten, latinisirenden Färbung. Die Reinheit und Einfachheit der Sprache findet man mehr als anderswo in der anspruchslosen Literatur der Legenden und Traktate, denen es nur um Erbauung zu thun war. Der

seelige Giovanni Dominici aus Florenz, vom Dominicanerorden, berühmt als eindringlicher Prediger und eifrig thätig für die Reform der Klöster im Sinne einer strengeren Observanz, von Gregor XII. 1408 zum Cardinal erhoben und 1420 als Legat in Ungarn gestorben, richtete gegen Anfang des Jahrhunderts an Bartolommea Alberti, eine Verwandte Leon Battista's und Gattin jenes Antonio, dem die Villa des Paradiso gehörte, mehrere Schriften voll von dem finstersten Ascetismus. Die eine Dell' Amore di Carità sollte sie während der Verbannung ihres Gatten trösten; eine andere, überliefert unter dem Titel Del Governo di cura famigliare, beantwortet vier Fragen betreffend das Leben in Gott. Ein jüngerer religiöser Schriftsteller war Feo Belcari, geboren in Florenz 1410, gestorben 1484. Er hatte den Dingen der Welt nicht entsagt, war verheirathet, bekleidete auch mehrere Aemter und saß 1455 unter den Prioren; aber er lebte mit fast mönchischer Strenge. Er schrieb im Anschluß an lateinische Originale das Leben des seeligen Giovanni Colombini (1449), der in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in Siena den Orden der Poveri di Cristo oder Gesuati gestiftet hatte, und das Leben Frate Egidio's, Genossen des heil. Franciscus, und übersetzte für die Gesuati (1444) den Prato Spirituale, eine Sammlung von Legenden, aus dem Lateinischen, in welches sie Ambrogio Traversari aus dem Griechischen übertragen hatte. Dominici verfaßte auch eine kleine Anzahl Lauden, unter ihnen die schöne Di, Maria dolce, welche lange irrthümlich Jacopone beigelegt ward, und Feo Belcari hat mehr als durch seine Prosaschriften, in denen er wenig selbständig ist, Bedeutung durch seine dichterische Production, welche gleichfalls in Lauden und ferner in Repräsentationen bestand.

Unter den Vielen, welche nach Fra Jacopone im 14. Jahrhundert die Gattung der Lauda fortgesetzt hatten, waren die bedeutendsten Frate Ugo de' Vinaccessi, genannt Panziera, aus Prato, und Bianco von Siena, welcher 1367 vom seeligen Colombini in den Gesuatenorden aufgenommen wurde. Das Jahr 1399 sah wieder die Processionen vieler Tausende, welche von Provinz zu Provinz zogen, um Frieden und Gnade riefen und Lauden sangen, wie die, welche begann: Misericordia, eterno Iddio, Pace, pace,

o Signor pio. Sie waren in weiße Leinwand gekleidet, und man nannte sie deshalb die Bianchi. Die Obrigkeiten zeigten sich ihnen nicht überall günstig, weil man Unordnungen befürchtete. Giovanni Dominici war es, der sie in Venedig einführte, wofür er von den Dieci auf 5 Jahre von dort verbannt ward; eben damals werden auch seine eigenen Gesänge entstanden sein. Im 15. Jahrhundert gelangten die volksthümlichen Formen der religiösen Poesie, die Lauda und die Rappresentazione, zu einer neuen Blüthe und brachten, ebenso wie die ritterliche Bänkelsängerdichtung und die Lyrik der Strambotti, Rispetti und Balladen, gerade in der Zeit eine reiche Literatur hervor, wo die höhere Kunstdichtung einer temporären Unfruchtbarkeit verfallen war. Die geistlichen Schauspiele wurden hauptsächlich für das Volk und die Jugend dargestellt, die geistlichen Lieder von Genossenschaften ehrsamer Handwerker gesungen; aber die Verfasser stammten nicht immer aus denselben Kreisen, sondern oft aus den gebildetsten Klassen der Gesellschaft. Zu den Laudendichtern gehörten, außer den schon genannten Giustiniani und Belcari, ein Antonio di Guido, ein Michele Chelli, Cristofano di Miniato dell' Ottonaio, Francesco d'Albizzo, Antonio Bellini aus Siena, Bischof von Foligno, Castellano Castellani, der 1488—1518 Professor des canonischen Rechtes in Pisa war, Lucrezia Tornabuoni (gest. den 15. März 1482), die Mutter Lorenzo's de' Medici, Lorenzo selber, sein Vetter Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, Bernardo Giambullari, die Pulci und andere. Bei vielen der Lieder ist der Verfasser garnicht genannt.

Die Form der Lauda war, wie von Anfang an, meist die der Ballade, seltener Octaven oder andere Maße. Ja noch mehr, da man, um diese Gesänge beim Volke einzubürgern, eine schon bekannte und beliebte Melodie suchte, so scheute man sich nicht, dieselbe auch von weltlichen Liedern der Liebe und Lust herzunehmen. Die Lauda Belcari's Non ha lo cor gentile ward gesungen nach der Melodie von O rosa mia gentile, welches eine der Canzonetten in Giustiniani's Weise ist; desselben Verfassers Poichè il tuo cor, Maria, è grazioso nach einem französischen Liede: Puisque je vis le regard gracieus; eine Lauda Giambullari's O peccatori, o alme meschinelle nach Sacchetti's Ballade: O vaghe montanine

pastorelle, von der sie nicht bloß den Strophenbau, sondern auch die Reime hat. Bei mehreren Belcari's, Francesco d'Albizzo's, Lucrezia Tornabuoni's ist für die Musik Ben venga maggio, Polizians fröhliches Mailied, angegeben. Andere wurden gesungen wie die Rispetti und Strambotti, Francesco d'Albizzo's Pace non trovo nach Petrarca's ebenso beginnendem Sonette. Man behielt nicht selten Worte und Verse aus dem profanen Liede bei, indem man sie zu anderer Bedeutung wendete, oder es ward sogar das ganze weltliche Lied in das Religiöse travestirt, wie in dem anonymen O vaghe di Gesù, o verginelle, Dove n' andate sì leggiadre e belle, wo aus Sacchetti's Bergmädchen die Seelen geworden sind. Nach Lorenzo's Ballade Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge, welches Mädchen und Jünglinge auffordert, die Jugend zu nutzen, weil die Zeit entflieht, dichtete Roberto Benvenuti sein Lied El tempo che ci presta el Salvatore, welches mahnt, die Zeit nicht zu verlieren für Erwerbung des Himmelsreiches. Viele Lauden wurden, nach Angabe der alten Sammlungen, auf die Weise der lustigen Carnevalslieder gesungen, und man benutzte dabei selbst die indecenten unter den letzteren. So ging z. B. Lorenzo Tornabuoni's Peccatori, a una voce nach der canzona di Bardoccio, d. i. Lorenzo de' Medici's Canto de' Votacessi.

Uns erscheint das heute als eine Profanation; in jener Zeit war weder die Absicht noch das Gefühl einer solchen vorhanden; es war einfach ein alter Gebrauch, und schon in der mittelalterlichen, lateinischen, französischen, provenzalischen Dichtung finden wir, zum Zwecke der leichteren Verbreitung, solche Anpassung der Melodie und Umbildung weltlicher Lieder in geistliche. Bisweilen lag dann bei dieser Uebertragung eine besondere Absicht vor, nämlich die, gerade durch den Gegensatz die Lauda als Correctiv wirken zu lassen; die frommen Ideen sollten die frivolen verdrängen, welche ehedem dieselben Formen erfüllt hatten, und so die letzteren gereinigt und geheiligt werden. Dieses hatte namentlich Savonarola im Sinne, wenn er den allgemeinen Gebrauch befolgte und seinen Lauden die Musik der Carnevalslieder unterlegte; er wollte die Vorstellungen der Eitelkeit und Gottlosigkeit auslöschen durch die Worte inbrünstigen Glaubens, die er ihnen entgegensetzte.

Das Schauspiel war am Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts in Umbrien aus der Lauda selber entstanden und zunächst mit ihr in engem Zusammenhange geblieben; es waren im Grunde nur dialogisirte geistliche Lieder, zu deren Darstellung aber schon Costüm und Scenerie verwendet ward. Einen Fortschritt bezeichnen eine dramatisirte Klage der Marieen in abruzzesischer Mundart, und zwei Compositionen, welche Divozioni del giovedì e del venerdì santo betitelt sind, wie es scheint wieder aus Umbrien und vielleicht noch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts herrühren. Das Metrum ist zum Theil die sesta rima und zum Theil schon die Octave. Das erste dieser Stücke beginnt mit dem Mahle im Hause des Lazarus und geht bis zur Gefangennahme Christi, das zweite bis zu seinem Tode; es sind wie zwei Akte desselben Schauspiels. Viele scenische Angaben in der Handschrift machen uns begreiflich, wie die Aufführung geschah; dieselbe findet noch in der Kirche statt; die Handlung wird oft von den Worten des Predigers unterbrochen, ist nichts als eine Illustrirung der Predigt selbst; aber doch ist die Form entwickelter als in den früheren Lauden; das Gefühl verschafft sich einen breiteren und vollendeteren Ausdruck, und in den langen Klagen der Jungfrau, welche fast das Ganze erfüllen, hat der Affect einige ergreifende Stellen hervorgebracht. Der Name Devotion scheint ursprünglich keine Unterscheidung von der Lauda angezeigt zu haben, und ebensowenig der der Rappresentazione, welcher aber im 15. Jahrhundert die alleinige Bezeichnung für die neue Gestalt des geistlichen Dramas wurde. Die Rappresentazione sacra trägt den Stempel der verschiedenen Epoche an sich, welche ihr den Ursprung gab. Sie ist ein wesentlich florentinisches Product, nach D'Ancona's Vermuthung hervorgegangen aus den Umzügen mit symbolisch mimischen Vorstellungen, die am Feste von S. Giovanni üblich waren. Gewiß reicht keines dieser Stücke in das 14. Jahrhundert hinauf, und D'Ancona ist geneigt anzunehmen, daß gerade Belcari der älteste Dichter gewesen, welcher Rappresentazioni schrieb; sein 1449 aufgeführter Abramo ed Isac ist das früheste derartige Stück, dessen Datum wir kennen. Danach hätte der Anbau dieser literarischen Gattung erst gegen Mitte des 15. Jahrhunderts begonnen und wäre am reichlichsten

gewesen zur Zeit Lorenzo's de' Medici, dessen Beispiel hier, wie in anderen Zweigen der Production, anfeuernd wirkte. Die Aufführung geschah in Florenz gewöhnlich durch Jünglinge von zartem Alter oder Knaben, welche zu religiösen Vereinen verbunden waren, wie die Compagnia di S. Francesco, di S. Bastiano, u. s. w. Es war das ein Ueberbleibsel von der Tradition der alten Bruderschaften, welche die Darsteller der Lauden gewesen waren. Auch wurden solche Stücke von jungen Mädchen oder Nonnen in den Klöstern gegeben.

Es könnte auffallen, daß eine Blüthe der religiösen Dichtung in Hymnen und Schauspielen gerade in der Zeit zum Vorschein kommt, in welcher die antike Welt mit ihren heidnischen Ideen wieder auferstand. Aber im Volke war die Frömmigkeit noch stark, und auch der Humanismus trat im Allgemeinen wohl in Gegensatz zu dem ascetischen oder heuchlerischen Mönchthum, nicht aber zur Religion, suchte vielmehr mit ihr sich in ein freundliches Einverständniß zu setzen, wenn auch oft nur äußerlich. Manche der älteren Humanisten, beginnend von Petrarca bis zu Giannozzo Manetti und anderen, beschäftigten sich eingehend mit der Theologie; man sammelte mit fast demselben Eifer Handschriften der Kirchenväter und der Bibel, wie solche der Classiker. Die meisten der Männer, von denen uns Vespasiano da Bisticci erzählt, und namentlich auch die Fürsten, wie Alfonso und Federigo von Urbino, waren, wie er stets ausdrücklich hervorhebt, streng religiös, lebten mit Pünktlichkeit nach den Vorschriften der Kirche. Von Vittorino da Feltre und Guarino wird gerühmt, wie ihre Erziehung zugleich classisch und christlich war; der letztere ließ seine Schüler täglich die Messe hören, widerlegte die religiösen Irrthümer der alten Autoren, und, wenn von den Mönchen Angriffe gegen die Studien geschahen, so fiel es den Gelehrten, so rauflustig sie sonst waren, nicht ein, ihrerseits die Kirche anzugreifen, sondern sie begnügten sich, die Wissenschaft als verträglich mit dem Glauben nachzuweisen, beriefen sich auf die Heiligen, Augustin, Basilius, dessen Schrift zu solchem Zwecke Leonardo Aretino übersetzte. Die meisten Schriftsteller glaubten daher, den religiösen Dingen wenigstens einen kleinen Tribut mit der Feder zollen zu müssen; Polizian schrieb Predigten,

Pontan schöne Hymnen. Die Mahnung des cassineser Mönches in des letzteren Dialog Aegidius erinnert an den Besuch Ciani's bei Boccaccio; er sagte Francesco Pucci und dessen Reisegefährten, daß ihn in einem Traume der kürzlich verstorbene Gabriele Altilio beauftragt habe, sie und die anderen Literaten von Pontans Kreise zu warnen; sie sollten nun im Alter ihre Kunst von den Spielen der Jugend einem höheren Ziele, den himmlischen Dingen zuwenden; sonst drohe ihnen Gottes Zorn. Aber der Mönch verlangt doch nicht Ascetik, wie Ciani, und Aufgabe der Studien, sondern nur eine fromme Wendung derselben. Die heidnischen Ideen begannen sich mit den christlichen zu vermischen, aber ohne Feidseligkeit, ja oft christianisirten sie sich selbst wie bei den Platonikern in Florenz. Wir hören wohl viele Klagen über Unglauben, Beschuldigungen des Paganismus, und nicht immer waren sie unbegründet; aber man darf nicht einzelne Phänomene für den Ausdruck eines ganzen Zeitalters nehmen, und muß bedenken, daß in jeder Epoche verschiedene Denkweisen neben einander herlaufen, die man nicht gewaltsam unter eine Formel bringen kann. Die Religiosität war nicht erstorben; aber freilich war sie jetzt eine andere als im 13. Jahrhundert; sie war kühler, verständiger, weltlicher geworden; man glaubte an den Himmel; aber die Erde verlangte daneben auch ihr Recht; die frommen Gebräuche wurden aufrecht erhalten und geübt; aber sie bildeten nicht mehr den wichtigsten Inhalt des Lebens, mußten andere Interessen neben sich dulden. Dieses verkannte Savonarola, als er am Ende des Jahrhunderts den Glauben in seiner ganzen Stärke und Reinheit zurückführen wollte; er bemerkte nicht, wie sich die Zeiten geändert hatten, und indem er sich der wachsenden Lauheit und Verderbniß entgegenstellte, übertrieb er seine Reaction, wollte den mittelalterlichen Ascetismus erneuern. Daher konnte er zeitweise so glühende, begeisterte Anhänger finden; aber sein Werk, für welches er als Märtyrer zu Grunde ging, war kein dauerndes; er verstand es nicht, wie Luther, seine Neuerung mit gewaltigen Banden an die Realität zu knüpfen.[1])

---

[1]) Savonarola, wie die vorhergegangenen Bußprediger, verbrannte die „Eitelkeiten", Carnevalsputz, lockere Bilder und Bücher; Luther verbrannte die Bannbulle des Papstes.

Diese Weise der Religiosität also ist es, welche sich in den Repräsentationen ausprägt. Die Gegenstände sind die alten, welche die didactischen Gedichte Norditaliens im 13. Jahrhundert und die Laudesen Umbriens behandelt hatten; aber, wenn wir hier die Geschichten und Gestalten des alten und neuen Testamentes wiedererscheinen sehen, so haben sie sich jener Grandiosität entkleidet, die sie im Originaltexte besaßen, jenes finstern und strengen Charakters, den ihnen das Mittelalter gegeben hatte. Der religiöse Stoff ist hier in die Sphäre des gewöhnlichen Lebens herabgestiegen; das Heilige und Göttliche hat sich dem Menschlichen genähert. Dieses sehen wir z. B. in der Repräsentation von Abraham und Isaac; es war ein Gegenstand, der für die Kirche eine tiefsinnige Bedeutung hatte; das Opfer Isaacs war die symbolische Vorherverkündigung des größeren Opfers Christi; derart war im allgemeinen die Absicht, wenn die Thatsachen des alten und neuen Testamentes in den Kirchen gemalt oder aufgeführt wurden. Aber in jenem Werke Belcari's scheint es uns einfach, eine häusliche Begebenheit vor uns zu sehen, um so mehr in dieser glatten Form der ottava rima, welche schon für Boccaccio's Poeme und die ritterlichen Bänkelsängerdichtungen gedient hatte. In einer andern Repräsentation, der des jüngsten Gerichtes, von Belcari und Antonio Araldo, kann man sehen, wie ein Stoff, der ehedem so wirksam war in seiner Furchtbarkeit, hier seine Kraft verloren hat und unbedeutend, ja trivial geworden ist. Es sind lange Gespräche und Streitigkeiten zwischen den Sündern, den Heiligen, den Seeligen, viele Worte und wenig Empfindung. So finden wir auch bei den damaligen Predigern, wo sie von dem jüngsten Gericht und den Höllenstrafen reden, wie z. B. beim heil. Bernardino, statt der packenden Sinnlichkeit der Schilderung nur abstracte Demonstrationen mit zahllosen Citaten. Diese Vorstellungen des Jenseits lebten jetzt im Verstande und befruchteten nicht mehr die Phantasie.

Das Volk liebt in der Kunst das realistische Element; es gefällt ihm, da sein eigenes Leben zu Hause und auf der Straße wiederzufinden; für das Volk hat das materiell Wahre immer mehr Bedeutung als das, was ideal schön und so in einem anderen Sinne wahr ist. Daher auch im geistlichen Schauspiel die Neigung

zu realistischen Zügen, von denen man etwas weniges sogar schon in den ältesten italienischen Productionen der Gattung, den Laude der Disciplinati wahrnehmen kann. Dieser Realismus nahm später immer mehr zu, und in anderen Ländern überwucherte er bisweilen den heiligen Gehalt selber; aus den lasterhaften und verworfenen Persönlichkeiten, welche auftraten, wie Judas, Herodes, bildete man die gröbsten Caricaturen, und schließlich ward das Comische in dem Ganzen das Wesentliche, stieg in Frankreich zu solcher Niedrigkeit hinab, daß die öffentlichen Schauspiele mehrmals ganz untersagt werden mußten. Dieses cynisch possenhafte Element findet sich in den Rappresentazioni nicht; aber wer weiß, ob hier dergleichen nicht bei der Aufführung improvisirt wurde? Will doch der hl. Antonino die Vorstellungen aus den Kirchen verbannt wissen wegen der vielen Possenreißereien, der Witze und Sprünge, welche man einmenge. Jedenfalls wird auch in Italien die Anbringung realistischer Scenen häufiger, seitdem das Schauspiel nicht mehr der Erbauung allein, sondern zugleich auch zur Belustigung des Volkes dient. Mehr als in den biblischen Geschichten, in welchen der Autor zu sehr durch die in ihrer bestimmten Entwickelung geheiligte Handlung gebunden war, bot sich für die Befriedigung dieser Neigung Gelegenheit in gewissen Legenden, Mirakeln und dergl., wo man größere Freiheit zu Aenderungen und Einschaltungen hatte. Besonders mußte daher auch die Parabel vom verlorenen Sohne gefallen, wie sie in dem Stücke von Castellano Castellani erscheint; man versetzte die Erzählung mitten in das damalige florentinische Leben, und erhielt so eine Reihe von Scenen, wie die Zuschauer sie in ihrer Stadt täglich vor Augen hatten. Der verlorene Sohn geht mit den Genossen in die Schenke zu trinken und zu spielen; dort hört man das Geschwätze, man sieht die Raufereien der Zecher und Spieler. Da tritt die Gestalt des diebischen Schenkwirthes auf, welcher demüthig thut und seine Speisen anpreist und inzwischen die Narren ausplündert. Solche Darstellungen der Mahlzeit in der Schenke, des Spieles, des Streites mit dem Wirthe über die Zahlung erscheinen öfters in den Rappresentazioni, und bisweilen wird die Haupthandlung unterbrochen, um für sie Raum zu gewinnen, wie in der Sta. Uliva, wo die Heldin zum Tode in

den Wald geführt werden soll, und die Schergen mit ihr unterwegs erst in einem Wirthshause Halt machen.

Aehnlich der Repräsentation vom verlorenen Sohne ist eine andere Di un Miracolo di Nostra Donna. Ein Jüngling, verführt durch schlechte Gesellschaft, ergiebt sich einem lasterhaften Leben und verliert so sein Vermögen; er geht zu einem Magier, um sich dem Bösen zu verschreiben; es erscheinen zwei Teufel, welche, nach einem damals sehr häufigen Gebrauche, mit Namen aus Dante's Inferno Calcabrino und Drainazzo genannt werden; auf ihr Verlangen verleugnet er Christus; aber, als er auch die Madonna verleugnen soll, kann er sich nicht dazu entschließen, sondern fleht sie statt dessen inbrünstig an, ihn zu retten. Die Jungfrau steht ihm bei und bittet ihren Sohn, mit ihm Erbarmen zu haben; inzwischen hat der Freund seines verstorbenen Vaters Alles mit angehört, verzeiht ihm und giebt ihm seine Tochter zur Frau. Hier wird in den Künsten des Magiers, den Teufelserscheinungen und der Macht, die der bloße Name Maria's gegen sie ausübt, auch jener Aberglaube sichtbar, der gerade in dem gebildeten Zeitalter der Renaissance so allgemein herrschte. Auch hier haben wir dann wieder die Scenen des Jünglings mit den bösen Gesellen in der Schenke und dem Wirth, der den Betrogenen und Verarmten aus dem Hause wirft und mit einer langen Rede in plebejischer und jonadattischer Sprache verhöhnt. Diese Nebenfiguren ihrer Stücke nahmen die Verfasser aus der Gegenwart und ihrer Umgebung, gerade wie es die damaligen Maler thaten, wenn sie bei den Darstellungen heiliger Vorgänge mitten unter die Theilnehmer die lebendigen Gestalten ihrer Zeitgenossen setzten mit dem Costüm und der Scenerie der Wirklichkeit.[1]) An dem großen Anachronismus, der daraus entstand, nahm niemand Anstoß; vielmehr ward die behandelte Geschichte um so anziehender, je mehr man sie dem Publikum in seinen eigenen gewohnten Anschauungskreis rückte. Daher sprechen die Diener, die Schergen, die Henker, die Richter, die Boten ganz so, wie man sie im gewöhnlichen Leben reden hörte. Besonders oft treten als comische Figuren die Aerzte mit ihrer

---

[1]) D'Ancona, Origini del Teatro, II, 135.

Großthuerei und eitelen Kunst auf, bedienen sich auch schon des macaronischen Lateins wie später auf der französischen Bühne. Das so lebendige Gemälde des simonistischen Bischofes und Abtes in der Repräsentation von S. Giovanni Gualberto ist eine Satire gegen die Geistlichkeit in des Dichters Tagen, und wenn er den gegen den Heiligen ausgesendeten Mordgesellen einen Spanier sein läßt, so mochte er damit dieselbe Absicht haben wie die deutschen Maler, welche die Peiniger Christi in die Landesfarben der Feinde ihrer Stadt kleideten.

Oefters benutzte der Verfasser auch eine Pause, welche die Vorstellung nothwendig machte, wie da, wo sich die Mitspielenden umzuziehen hatten, um irgend eine drastische und burleske Scene einzuschieben. So finden wir im S. Onofrio die Unterhaltung zweier Bauern beim Weine, welche wüthend sind über die Bedrückung durch ihre Gutsherren und die Kniffe berathen, mit denen man sie betrügen könne. Im S. Tommaso findet eine Prügelei statt zwischen den Bettlern um die Almosen, die ihnen der Heilige gegeben hat. In der Conversione di Sta. Maria Maddalena zanken sich zwei Gevatterinnen um den Sitz in der Kirche, und in der Sta. Teodora erscheinen zwei andere, welche sich des Trunkes, des Diebstahls und der Lüge beschuldigen.

Auch die moralische Absicht dieser Vorstellungen hat sich geändert und eine mehr weltliche Richtung genommen. Es konnte sich nicht mehr darum handeln, dieses Publikum zur finsteren Verachtung aller irdischen Dinge, zur Flucht vor der Welt und zur Abtödtung der Sinne zu vermögen; sondern der Zweck ist eher der, auf den rechten und verständigen Wandel der Jugend zu wirken, ihr gute Lehren für das irdische Leben selber zu geben. Die Jünglinge, welche den verlorenen Sohn sich zu Grunde richten sehen, werden sich besser aufführen und den Vätern gehorsamer sein. In der Repräsentation von Abraham und Hagar ist die Moral des Stückes illustrirt durch eine Introduction in Form des Dialoges, welche den Titel Frottola trägt. Ein guter Bürger von Florenz geht zur Vorstellung mit seinen beiden Söhnen Antonio und Benedetto; der erste ist schlecht, begierig nach Luxus und Vergnügen, der zweite gut, fleißig und bescheiden; aber, als Antonio auf der

Bühne gesehen hat, wie übel es Ismael, dem schlechten Sohne, ergeht, da bereut er seine lasterhaften Gewohnheiten und verspricht dem Vater, seine Mahnungen befolgen zu wollen.

Aber nicht allein das realistische Element war es, welches in diesen Schauspielen einen immer breiteren Raum gewann, sondern noch ein anderes, an das sich oft noch stärker das Interesse heftete, nämlich das romanhafte und abenteuerliche. Wie man die Neugierde der Zuschauer zu befriedigen suchte, ihre Sucht, ungewöhnliche und erstaunliche Dinge zu sehen, das zeigen uns einige Repräsentationen, welche den Stoff und die Entwickelung der bunten volksthümlichen Erzählung haben. Zu diesen gehört die Stella, deren Handlung, möglichst kurz zusammengefaßt, die folgende ist: Der Kaiser zieht aus Frankreich zum Kriege gegen England; seine Tochter Stella bleibt bei der Stiefmutter, welche durch die Reden zweier Kaufleute auf die Schönheit ihrer Stieftochter eifersüchtig gemacht wird und sie unter einem Vorwande an zwei Diener übergiebt, damit sie sie tödten. Aber diese werden im Walde von Mitleid ergriffen, schneiden dem Mädchen nur die Hände ab und bringen dieselben der Königin, sie glauben machend, daß jene todt sei. Die unglückliche Stella wird auf der Jagd vom Sohne des Herzogs von Burgund gefunden, welcher sie mit sich führt, ihre Wunden heilen läßt und sie zum Weibe nimmt, ohne zu wissen, wer sie sei. Inzwischen kehrt der Kaiser nach Paris zurück und ist untröstlich über das Verschwinden der Tochter; die Königin, welche ihm natürlich die Wahrheit verbirgt, läßt, um ihn zu zerstreuen, ein großes Turnier veranstalten, zu welchem auch der Sohn des Herzogs von Burgund erscheint. Als das Fest zu Ende ist, kommt ihm vom Vater die Nachricht, daß Stella zwei wunderschöne Söhnchen geboren hat, und er antwortet voll Freude; aber die Königin entdeckt durch die Aussagen des Boten, daß die Gattin von des Herzogs Sohn die noch am Leben befindliche, verhaßte Stella ist, und schiebt an Stelle der Antwort eine andere falsche unter, in der befohlen wird, Stella und die Kinder zu tödten. Von neuem wird die Unglückliche in den Wald geführt, damit sie die wilden Thiere verschlingen; sie trifft jedoch einen heiligen Eremiten, der sie aufnimmt, und es erscheint ihr die Madonna, kündigt ihr das Ende ihrer

Leiden an und giebt ihr die abgeschnittenen Hände wieder. Der Gatte kommt sie zu suchen, und sie thut endlich kund, wer sie sei; sie eilen nach Paris, wo der Vater sie mit Jubel empfängt und die böse Königin verbrennen läßt. Hier ist also das, was die Handlung mit der religiösen Dichtung verbindet, nur noch eine Aeußerlichkeit, die Erscheinung der Jungfrau und ihr schützender Einfluß, der von Zeit zu Zeit sichtbar wird.

Noch weit bunter und romanhafter als die Stella ist die Sta. Uliva, die Dramatisirung einer Geschichte, deren Bestandtheile sich, entweder vereinzelt oder verbunden, in vielen anderen Versionen und bei verschiedenen Nationen wiederfinden, wie z. B. auch in der eben betrachteten Stella. Das Heilige ist nur daran geheftet, um den Stoff besser in die übliche Gattung der Aufführungen einzupassen; in anderen Bearbeitungen heißt die Heldin ganz anders, und in manchen fehlt das Uebernatürliche völlig. Die wahre Grundlage ist die Novelle im volksthümlichen Geschmack. Uliva ist eine Prinzessin, welche die außerordentlichsten Abenteuer erlebt; der Zufall schleudert sie beständig hier- und dorthin, läßt sie kaum einen Augenblick ruhen; ihre eigene Schönheit wird ihr Verhängniß. Gefragt, wer sie sei, sagt sie einmal von sich selber:

> Signor, io son figliuola alla fortuna,
> Che buon' e rei la notte e' l giorno affanna.

Sie ist die Tochter des Kaisers Giuliano, dem, als ihm die Gattin gestorben, die Idee kommt, sie zu heirathen, da er nie eine so schöne und edle Frau finden würde wie die eigene Tochter. Um eine solche Abscheulichkeit zu verhindern, schneidet sie sich die Hände ab und läßt sie ihm bringen. Der erzürnte Vater will sie tödten, und sie wird im Walde ausgesetzt, wo sie auf der Jagd der König von Britannien findet. Er führt sie an seinen Hof und übergiebt ihr sein Söhnchen zur Abwartung; aber, als das Kind ohne ihre Schuld umkommt, verleumdet sie ein von ihr verschmähter Baron, und man setzt sie wiederum im Walde aus. Eine Nonne bringt sie in ein Kloster, und dort verliebt sich in sie der Caplan, welcher, um sich von der Versuchung zu befreien, sie verjagen lassen will und deshalb die Nonnen glauben macht, sie habe einen silbernen Kelch gestohlen. Sie wird in einen Kasten gelegt und in das Meer

geworfen und schwimmt hinaus, als sie dem Schiffe zweier castilianischen Kaufleute begegnet, welche sie herausziehen und, da sie ihre Schönheit sehen, sie zum Könige von Castilien führen. Dieser verliebt sich natürlich in sie und heirathet sie, und es folgen Feste und Turniere. Aber die seltsamen Wechselfälle sind noch nicht zu Ende. Der König muß in den Krieg ziehen, und nun spielt seine Mutter, welche, erbost über jene Vermählung mit einer Unbekannten, sich in das Kloster zurückgezogen hat, eine ähnliche Rolle wie die Stiefmutter in der Stella. Als von Uliva ein Sohn geboren worden, hält die Alte den Boten zurück und tauscht die Briefe aus, so daß zu dem Statthalter des Königs der Befehl gelangt, die Mutter mit dem Kinde verbrennen zu lassen. Er fühlt Mitleid und läßt sie statt dessen zum zweiten Male in einen Kasten legen und in das Meer werfen; den Kasten tragen die Wellen von Spanien bis an die Mündung des Tiber, wo zwei alte Weiber ihr Herberge geben. Als der König heimkehrt und das Geschehene erfährt, läßt er das Kloster mit seiner Mutter darin verbrennen; nach 12 Jahren jedoch empfindet er darüber Gewissensbisse und macht zur Buße eine Wallfahrt nach Rom. Da nun so sich der Vater und der Gatte Uliva's, der Kaiser von Rom und der König von Castilien, zusammengefunden haben, kommt sie mit dem Sohne an den Hof und giebt sich beiden zu erkennen. Ihre Hochzeit wird noch einmal gefeiert und sie kehrt mit dem Gatten in dessen Königreich zurück.

Diese Vorstellung von der Uliva war die pomphafteste von allen erhaltenen; beständig wechselt die Handlung und der Ort derselben; man sieht da Könige, den Kaiser, den Papst, Hoffeste, Hochzeiten, Turniere, Jagden; man sieht die Königsburg, den Wald, das Meer, alle Arten wunderbarer Begebenheiten, und um diese bunte Mannichfaltigkeit noch zu vermehren, hat der Autor eine große Zahl von allegorischen und mythologischen Intermezzos mit Gesang, Tanz und Pantomime eingeführt, wie z. B. die Fabel von Narciß und Echo, die von Ulysses und den Sirenen u. s. w. Allerdings läßt eben dieser große Luxus schließen, daß das Werk schon dem 16. Jahrhundert angehöre, als der Aufwand und Glanz der Decorationen und der Intermezzos immer mehr zunahm. Daß übrigens aller jener Pomp wirklich auf die Bühne gebracht wurde,

beweisen uns in der Uliva selber die zahlreichen scenischen Angaben, welche genau vorschreiben, wie man die Turniere und Jagden und alles Uebrige auszuführen habe. Da man damals solche Schauspiele häufig auf öffentlichem Platze gab, so konnte man natürlich eine noch größere Pracht entfalten, als heut im geschlossenen Raume des Theaters möglich wäre. Die Renaissancezeit im Allgemeinen hatte eine Leidenschaft für Glanz und Prunk, und wir haben aus dem 15. Jahrhundert viele Berichte von kostspieligen Festen. So ließ bei denjenigen, welche man in Rom 1473 zu Ehren der durchreisenden Eleonora von Aragonien feierte, der Cardinal Pietro Riario die ganze piazza de' SS. Apostoli überdecken und rings umher mit Teppichen behangene Bühnen errichten, auf welchen die anwesenden florentinischen Kaufleute die Repräsentation der heiligen Susanna veranstalteten.

Die Namen der Verfasser sind für die Repräsentationen wiederum oft unbekannt, wie z. B. für die Stella und die Uliva. Unter den Dichtern der nicht anonymen Stücke finden wir, außer Feo Belcari, Antonio Araldo, Castellano Castellani, noch Bernardo Pulci und seine Gattin Antonia, deren Sta. Domitilla 1483 verfaßt ist, Giuliano Dati, den späteren Bischof von S. Leone in Calabrien (gest. 1523), Lorenzo di Pier Francesco de' Medici und den berühmten Lorenzo de' Medici selbst, welcher die Repräsentation von S. Giovanni e Paolo für das von der Compagnia di S. Giovanni 1489 gegebene Fest dichtete und an der Aufführung unter anderen jungen Leuten auch seinen Sohn Giuliano theilnehmen ließ. Wie man sieht, sind die Verfasser von Repräsentationen theilweise dieselben, welche auch Lauden schrieben; die beiden Gattungen, obschon nicht mehr so eng verbunden, wie bei ihrer Entstehung, waren doch verwandt; oft bildeten auch geistliche Lieder einen Bestandtheil des Schauspiels. Uebrigens folgten diese Schriftsteller in der Anlage ihrer Compositionen der allgemeinen Manier, paßten sich dem volksthümlichen Geschmack an, und z. B. in dem Stücke des hochgebildeten Lorenzo trifft man auf die gröbsten Anachronismen und Unwahrscheinlichkeiten.

Die Repräsentation hat in Italien etwa hundert Jahre, bis gegen Mitte des 16. Jahrhunderts geblüht und ist dann schnell

in Verfall gerathen und aus der Literatur verschwunden. Es war eine conventionelle Gattung und ohne eigene Entwickelung, weshalb sie eben keinen langen Bestand haben konnte. Von dem Drama findet sich hier thatsächlich noch nichts weiter als der Dialog; da haben wir keine Charaktere, sondern nur Figuren von typischer Zeichnung, keine psychologische Motivirung des Geschehenden, und nirgend den Versuch, der Handlung einen Organismus zu geben, sie in wenige fruchtbare Situationen zu concentriren. Es ist immer eine Erzählung, welche direct auf die Bühne gebracht wird, mit allen ihren Einzelheiten, und allen, auch den unbedeutendsten wird die gleiche Wichtigkeit gegeben; dieses läßt eine endlose Reihe ganz kleiner Scenen entstehen, die alle nackt und arm an poetischem Leben sind. In der Stella z. B. erscheint, nach dem Scheiden des Kaisers, die Königin mit der Stieftochter im Garten; darauf ruft jene das Kammermädchen; das Kammermädchen geht davon und ruft die Diener, und endlich kommen diese vor die Königin, um ihre Befehle zu empfangen. Alles das müssen wir mit eigenen Augen sehen; nichts bleibt der Phantasie des Zuschauers oder der Erzählung des Schauspielers überlassen. Später bildet eine Scene die Verstümmelung Stella's; in einer zweiten kündigen die beiden Diener der Königin an, daß sie sie getödtet haben; in einer dritten hadern sie um den erhaltenen Lohn, und der eine erschlägt den anderen; eine vierte zeigt uns den Sohn des Herzogs von Burgund, wie er sich zur Jagd rüstet, um in einer fünften die Stella im Walde zu finden. Dabei vergehen im Handumdrehen Tage, Monate, Jahre, und die mannichfaltigsten Ereignisse drängen sich aneinander. Es ist wie in der populären Erzählung, ein beständiges Ueberspringen von einem zum andern, eine Unruhe, welche die interessante Entfaltung der Handlung nirgend gestattet. Oft haben die Personen auf der Bühne selber von einem Orte zu einem anderen weit entfernten zu gehen, wie Lorenzo's Giuliano Apostata, der mit seinem Heere von Constantinopel nach Parthien marschirt. Um alles das möglich zu machen, hatte die Bühne Abtheilungen, welche die verschiedenen Localitäten vorstellten; so bedurfte man zum Wechsel der Scene keiner Decorationsveränderung und konnte ihn daher beliebig oft stattfinden lassen; man konnte auch mehrere parallel laufende

Handlungen zu gleicher Zeit darstellen, wie dieses öfters geschieht, z. B. in Abramo ed Agar und Uliva. Wie wenig man den Begriff der dramatischen Vergegenwärtigung hatte, zeigt auch dieses, daß sogar die scenischen Angaben, die sogenannten Didascalien zuweilen im Präteritum reden, wie die Erzählung, so in S. Giovanni Gualberto: Dipoi Santo Giovanni si partì e andò a stare a Valembrosa; alcun tempo dipoi fu fatto abbate di San Salvi. Wir haben also dialogisch vorgetragene, mit scenischem Apparat illustrirte Geschichten, Legenden und Novellen; das Drama haben wir noch nicht.

Und so ist auch die Form, die Octave, diejenige der Erzählung. Die Lebhaftigkeit der dramatischen Handlung muß sich behindert finden in dieser regelmäßigen Gliederung der Stanzen, obgleich oft in der That die Repräsentationen die Octave derartig mißhandeln, daß sie fast ihren eigenthümlichen Charakter eingebüßt hat. Der erregte Dialog des Drama's duldet nur eine Form, welche ihre Bewegung ändern kann, sowie in ihr Geist und Leidenschaft wechselt.

Indessen hatten die gelehrten Humanisten begonnen, auch in die dramatische Dichtung die classische Nachahmung einzuführen, und zuerst bedienten sie sich auch hier natürlich der lateinischen Sprache. Petrarca hatte in seiner Jugend zur Ergötzung des alten Giovanni Colonna di S. Vito, Oheims des Cardinals, eine Comödie, betitelt Philologia geschrieben, welche verloren ging. Antonio Loschi in seiner Tragödie Achilles, und der Venetianer Gregorio Corraro, ein Schüler Vittorino's von Feltre, in seiner zu 18 Jahren, d. h. gegen 1430 verfaßten Progne, folgten getreu dem Vorbilde Seneca's. Leonardo Dati's Tragödie Hiempsal muß italienisch gewesen sein, da sie für die zweite nicht zu Stande gekommene Accademia Coronaria in Florenz bestimmt war. Ein Francesco Ariosti, Vorfahre Lodovico's, schrieb eine vor Leonello von Este aufgeführte lateinische Repräsentation in Hexametern und Distichen in einem Acte, betitelt Isis und unter der mythologischen Einkleidung von einem Mädchen handelnd, welches im Begriff ist, in das Kloster zu gehen. Von Alberti's Philodoxus ist bereits die Rede gewesen.

Die meisten lateinischen Comödien der Zeit stellen unsaubere Kuppel= und Verführungsgeschichten vor. So (noch aus dem

14. Jahrhundert) Pier Paolo Vergerio's Paulus Comoedia ad juvenum mores corrigendos, indem sie lehrte Quam misere parentes fallat venalis amor. So auch Leonardo Aretino's Poliscena. Ein Jüngling Gracchus sieht hier die Jungfrau Poliscena, welche mit ihrer Mutter Calphurnia aus der Minoritenkirche von der Predigt heimkehrt. Durch eine Oeffnung ihres Schleiers bemerkt er ihre Schönheit, verliebt sich in sie und sie in ihn. Er wendet sich an den Sclaven Gurgulio, der seinen Namen wohl von Plautus' Parasiten Curculio hat, und jener an die kupplerische Sclavin Tharatantara. Diese versucht umsonst die Mutter Calphurnia mit Versprechungen, geht dann zur Poliscena, während die Mutter Morgens in der Kirche ist, und überredet das Mädchen mit schönen Worten, der Schilderung von ihres Liebhabers Qualen, ihm eine Unterredung zu bewilligen. Gracchus benutzt diese Zusammenkunft mit großer Rücksichtslosigkeit. Calphurnia ist wüthend und droht mit dem Gerichte; Gracchus' Vater Macharius aber macht alles gut, indem er einwilligt, daß sein Sohn Poliscena heirathe. Das Stück ist in Prosa, die Sprache den römischen Comikern geschickt nachgeahmt; mit der classischen Sitte, die mehrfach copirt ist, mischt sich die moderne und christliche. Die Wittwe Calphurnia ist eine eifrige Kirchengängerin; das Verlieben findet auf dem Rückwege von den Minoriten statt; der alte Macharius jammert, als Florentiner, über die hohen Steuern, welche ihn zu Grunde richten. Die Personen reden von Jesus und den Göttern, vom heil. Franciscus, den Predigten der Mönche, von Orcus, Acheron und Cocytus.

In der Philogenia von Ugolino Pisani aus Parma (gegen 1430) soll eine frömmelnde Kupplerin vorkommen und eine Beichtscene voll treffender Satire gegen die Geistlichen. Ein anderer Parmese Antonio Tridentone schrieb eine Fraudiphila, über deren Inhalt man nur Unsicheres nach dem Titel vermuthen kann. Nur wenig ist auch bekannt über die Chrisis, welche Enea Silvio 1444, nach Terenz' Muster verfaßte, und in der eine Dirne Chrisis die Hauptrolle spielen soll.

Mehrfach wurden Gegenstände der gleichzeitigen Geschichte in lateinischer Sprache dramatisirt. Giovanni Manzini della Motta aus der Lunigiana behandelte so den Sturz Antonio's della Scala

von Verona (1387). Laudivio de' Nobili aus Vezzano im Genuesischen stellte unter dem Titel De Captivitate Ducis Jacobi in Jamben das Ende des Condottiere Jacopo Piccinino dar, welchen Ferdinand von Neapel 1464 verrätherisch umbringen ließ. 1492 wurde im Palaste des Cardinals Raffaele Riario, unter anderen Festlichkeiten zur Feier der Eroberung Granada's, die Historia Baetica von Carlo Verardi aus Cesena aufgeführt, wo die Uebergabe der Maurenstadt in schwerfälliger Prosa dialogisirt ist, zur Glorification des katholischen Königspaares. Als König Ferdinand von Neapel in eben diesem Jahre 1492 dem Attentate des Meuchelmörders Ruffo entging, entwarf derselbe Carlo Verardi einen Ferdinandus Servatus, den sein Neffe Marcellino in Hexametern ausführte. Diese historischen Stücke zeigen aber im Wesentlichen keinen Einfluß des classischen Drama's, dessen Formen man auf die gleichzeitigen politischen Ereignisse nicht so leicht anzuwenden vermochte. Hier bediente man sich jener bequemen Weite der zeitlichen Entwickelung, wie sie die Repräsentionen hatten; es sind einfach dialogisirte Historien. Und solche Dramatisirungen der neuesten geschichtlichen Begebenheiten in Form der Repräsentation dauerten dann in italienischer Sprache auch im 16. Jahrhundert fort.

Pomponius Laetus dagegen wollte das antike römische Theater selbst wiederbeleben und ließ in den Höfen angesehener Prälaten zu Rom Comödien von Plautus und Terenz aufführen. Vor allen war es wieder der Cardinal Raffaele Riario, der diese Vorstellungen unterstützte. Anderswo fanden sie bald Nachfolge. 1488, den 12. Mai, wurden in Florenz Plautus' Menaechmi gegeben mit einem Prologe Polizians. Dieser tadelt da die neueren lateinischen Stücke in Prosa, welche von der Comödie nichts außer den Titeln hätten, und, wenn etwas an ihnen noch gefalle, so sei es von den Alten gestohlen. Er mahnt daher die jungen Leute, nicht dergleichen, sondern die echten alten römischen Comödien aufzuführen, wie es eben die Schüler von Paolo Comparini mit den Menaechmi thaten. Diese Schüler Paolo Comparini's, welche das Stück spielten, waren die jungen Cleriker der Schule von S. Lorenzo, und solche Vorstellungen verfänglicher lateinischer Comödien durch

angehende Geistliche, und wohl auch am heiligen Orte, scheinen damals in Florenz häufiger gewesen zu sein.

Namentlich wurde am Hofe Ercole's von Este in Ferrara das classische Drama beliebt, und die theatralischen Vorstellungen, ausgeführt mit großem Luxus, waren bald ein nothwendiger Theil der Hoffeste. 1486, den 25. Januar, wurden die Menaechmi gespielt auf einer Bühne im Hofe des herzoglichen Palastes mit prachtvoller Decoration, welche 5 Häuser mit Zinnen, Fenster und Thür darstellte; ein Schiff, welches den einen der Zwillinge brachte, kam mit Segeln und Rudern über den Hof herangefahren; die Kosten betrugen über 1000 Ducaten, und 10000 Personen sollen zugeschaut haben. Den 26. Januar 1487 wurde der Amphitruo gegeben, den 12. Februar 1491 dieser von neuem, dann wieder die Menaechmi und ferner Terenz' Andria. 1499 spielte man Trinummus, Poenulus und Terenz' Eunuchus, und 1502, bei der Vermählung des Prinzen Alfonso mit der Lucrezia Borgia, wurden in großem, glänzend geschmückten Saale, der 5000 Personen faßte, 5 plautinische Comödien dargestellt: Epidicus, Bacchides, Miles Gloriosus, Asinaria und Casina, alle mit den üblichen Intermezzi von Musik, Tanz und Kampfspielen. Allein die Hofgesellschaft hätte den lateinischen Text nicht so gut verstehen können wie die Prälaten in Rom und die gelehrten Zuschauer der florentinischen Schüler. Deshalb führte man in Ferrara die Stücke in italienischer Sprache auf. Uebersetzer waren Pandolfo Collenuccio aus Pesaro, Girol. Berardo, Batt. Guarino, Paride Ceresara, und ihre Arbeiten nicht besonders glücklich, wenn man nach Collenuccio's Amfitrione urtheilen darf. Er hat Plautus' Stück in schlechten Terzinen verwässert, die letzte Rede Jupiters durch eine ausführliche Aufzählung von Hercules' Thaten erweitert, weil ja die Comödie für einen Hercules, den Herzog, bestimmt war, und dem armen Amphitruo einen spöttischen Epilog in den Mund gelegt, wie ihn der Stoff einem modernen Bearbeiter naturgemäß eingab.

In den geistlichen Repräsentationen selber hätte das classische Element durch den Charakter der Gattung ausgeschlossen sein sollen, und doch kam es auch hier allmählich zum Vorschein wenigstens in den Intermezzi. Diese nebenher angebrachten Theile mußten aber

dem gebildeten Publikum mehr gefallen als alles Uebrige; bald wurden denn auch die classischen Fabeln für sich allein und um ihrer selbst willen dramatisirt. Die älteste der theatralischen Dichtungen dieser Art und zugleich die wichtigste, der älteste dramatische Versuch über einen profanen Gegenstand und in italienischer Sprache, wenn man absieht von Dati's nicht näher bekanntem Iemsale, war der Orfeo von Angelo Poliziano, geschrieben, wie uns der Dichter selbst sagt, im Zeitraume von zwei Tagen und inmitten beständiger Störungen für die Feste des Cardinals Gonzaga in Mantua, d. h. 1472, und vielleicht sogar schon im vorhergehenden Jahre. Die Fabel ist die bekannte: Eurydice, die Gattin des Orpheus, ist vom Schäfer Aristäus geliebt, und wird vor ihm fliehend von einer Schlange in den Fuß gebissen, so daß sie stirbt; Orpheus, um sie wiederzuerlangen, geht in den Tartarus hinab, bewegt die Götter der Unterwelt zum Mitleide, und sie geben sie ihm zurück mit der Bedingung, daß er sich unterwegs nicht nach ihr umwende; aber er weiß sich nicht so lange zu beherrschen, und Eurydice wird ihm von neuem entrissen. Umsonst kehrt er zum zweiten Male zu den Pforten der Unterwelt zurück, welche ihm verschlossen bleiben; verzweifelt schwört er, nie mehr ein Weib zu lieben, und, nach Thracien gegangen, wird er dort getödtet und zerrissen von den Bachantinnen, welche ihr verschmähtes Geschlecht an ihm rächen wollen. Diese Erzählung denke man sich kurz dialogisirt, und man hat den Orpheus Polizians, eine Composition von sehr geringer Ausdehnung, welche dennoch jene ganze Geschichte des dargestellten Helden umfaßt. Es erscheint zuerst Aristäus mit einem andern Hirten, um seine unglückliche Liebe zu klagen; darauf sucht er Eurydice, bittet sie vergeblich, ihn anzuhören, und, als sie flieht, beginnt er sie zu verfolgen. Indessen steigt Orpheus vom Berge und singt eine lateinische Ode zum Preise des Cardinals Gonzaga, als man ihm die Nachricht vom Tode Eurydice's bringt, und nunmehr sieht ihn das Publikum vor seinen Augen zum Tartarus wandeln und dahin gelangen und bis zu Pluto und Proserpina dringen; man sieht, wie er mit der Gattin zurückkehrt, und diese ihm plötzlich wieder geraubt wird, und er abermals hinabeilt. Es folgen dann noch Orpheus' Wehklagen,

und endlich der Chor der Bachantinnen, welche ihn getödtet haben.

Es war aber eben in dieser Weise, indem man nämlich eine Erzählung in Dialoge brachte, wie die Repräsentationen verfaßt wurden. Der Orfeo ist eine Repräsentation, nur daß sich der christliche Gegenstand in einen classischen verwandelt hat. Die nämliche ist auch die äußere Form, die Octave, an deren Stelle jedoch bisweilen die Ballade, die Canzone oder Terzinen eintreten, wie dergleichen das geistliche Schauspiel für die eingestreuten Lauden kannte. Und es war natürlich; der Cardinal beauftragte den Dichter, seinem Publikum eine Fabel vorzuführen, und er formte sie einfach nach der allbekannten Weise der Mysterien, welche für solche Festschauspiele zu dienen pflegten, ohne weiter an classische Muster oder Regeln zu denken. Eine Erzählung zu dialogisiren, ist von allen theatralischen Versuchen der primitivste und leichteste; um aus jener Erzählung das Drama zu gestalten, dazu hätte es gewiß anderer Anstrengungen bedurft, als der flüchtigen Improvisation von zwei Tagen.

Eine zweite Redaction dieses Orpheus von Polizian, welche verschiedene Zusätze und Aenderungen aufweist, in 5 Akte eingetheilt ist, und den Titel Orphei Tragoedia trägt, bestimmt für eine spätere Neuaufführung des Werkes, rührt wahrscheinlich nicht von Polizian selber her, sondern von Antonio Tebaldeo. Das wahre Drama suchen wir übrigens auch in dieser Umarbeitung vergeblich.

Wenn man für den Orfeo Polizians einen zu großen Ernst der Absicht voraussetzt, so verkennt man damit gerade dessen eigenthümliche Vorzüge. Der Verfasser wollte eine elegante Hofgesellschaft ergötzen; wie es bei jenen Festen Gastmähler gab und Turniere und Tänze und Musik, so gab es auch diese schöne Poesie, eine Fabel, ohne wahrhafte dramatische Illusion, ein leichtes und luftiges Spiel der Einbildungskraft, welches für einen Augenblick beschäftigt und dann zerfließt wie ein Traum. Jene Erzählung von der Macht des Gesanges, welcher die Pforten der Hölle selbst öffnet, entsprach ganz besonders dem Geschmacke eines Publikums, welches von Begeisterung für Kunst und Dichtung erfüllt war.

Von Orpheus sang auch Pontan in einer lateinischen Ode und in seiner Urania (l. III, Ende), und hier sah man ihn lebendig und hörte ihn jene vollendeten Verse Polizians recitiren. Diese Zuschauer mußten bezaubert sein, wenn sie den idyllischen Liebesgesang des Aristäus vernahmen, die süßen Elegieen des schmerzerfüllten Orpheus, seine Bitten und Klagen vor Pluto's Thron, jene zärtlichen Worte Eurydice's, als sie zum zweiten Male scheiden muß, endlich den lebhaften Dithyrambus der Bachantinnen, die ganze Stufenfolge der Empfindungen, welche sanft wechselten ohne Herbheit, alles anmuthig und elegant, begleitet von der Musik, gehoben durch eine glänzende Scenerie. Es war der Eindruck, den später das Melodrama machte, und der Orfeo ist wie ein ferner Vorläufer des letzteren. Was ihn also von den gewöhnlichen Repräsentationen unterscheidet, ist nicht die Kraft und das eigentlich dramatische Interesse, sondern die Meisterschaft der künstlerischen Form.

Auf den Orfeo folgten andere Hoffestspiele, Eclogen, Allegorieen zum Preise der Fürsten, Dramatisirungen von classischen Fabeln und Geschichten; das Metrum war die Octave, wie in der Repräsentation, oder gewöhnlicher die Terzine, nach der Weise der Eclogen. Die Fabula di Cephalo von Niccolò da Correggio, den 21. Januar 1487 in Ferrara gespielt, ist in 5 Akte getheilt, aber in der Scenerie, die noch mehrere Localitäten neben einander darstellt, der Repräsentation ähnlich. Wenig später entstand der Timone Bojardo's, der fast ganz und gar aus dem Dialoge Lucians geschöpft war, und 1497 ein anderer Timon Greco des monferrinischen Marchese Galeotto del Carretto, der auch einen Tempio d'amore, die Nozze di Psiche e Cupidine verfaßte und 1502 der Marchesa Isabella von Mantua eine Tragödie Sofonisba sendete, welche eine formlose Skizze in Octaven sein soll. In Mantua wurde im Januar 1495 vor dem Marchese eine Allegorie Serafino's dell'Aquila aufgeführt, deren Gedanke entnommen war aus Petrarca's Canzone Una donna più bella assai che' l sole. Es erschien die Voluttà, dargestellt vom Dichter selber, die Menschen zum Genusse ermahnend, dann die Virtù, klagend, daß man sie allgemein im Stiche lasse, endlich die Fama, die jüngere Schwester der Virtù, auf einem Triumphwagen; sie tröstet die Virtù und preist den

Herzog von Calabrien und den Marchese von Mantua, da diese allein der Tugend und dem Ruhme mit edlem Sinne anhängen und ihnen die künftige Herrschaft auf Erden sichern. Eine andere Vorstellung Serafino's, der Atto Scenico del Tempo, ist ein aus 15 Strambotti bestehender Monolog der Zeit, welche von ihrer Macht über alle Dinge der Welt redet, mit der Lehre, sie, die Zeit, wohl zu benutzen. In Mailand, am Hofe Lodovico Sforza's lieferte Bernardo Bellincioni mythologische und pastorale Festspiele, wie die Huldigung der sieben Planeten für die Herzogin Isabella, für welche der Moro selbst ihm den Gegenstand gegeben hatte, und Leonardo da Vinci den scenischen Apparat herstellte; Baldassare Taccone dichtete einen Atteone, Gaspare Visconti unter dem Titel Pasitea eine dramatisirte Geschichte in Octaven von zwei Liebenden, welche sich tödten, und die Apollo wiederbelebt. In Neapel wurden um dieselbe Zeit bei Hofe die scherzhaften Farcen von Pietro Antonio Caracciolo und die allegorisch panegyrischen Sannazaro's gespielt, welche wir an anderer Stelle kennen lernen werden.

Die Novelle, welche später eine unerschöpfliche Quelle für Comödien- und Tragödienstoffe wurde, erscheint in mehreren theatralischen Bearbeitungen auch schon am Ende des 15. Jahrhunderts. Bernardo Accolti aus Arezzo, der berühmte Improvisator, den seine Zeit l' Unico Aretino nannte, brachte in seiner Virginia, die im Januar 1494 zur Hochzeit Antonio Spanocchi's in Siena gespielt wurde, Boccaccio's Geschichte der Giletta von Narbonne (Dec. III, 9) auf die Bühne. Antonio Cammelli, genannt il Pistoia nach seiner Vaterstadt, ließ in der Fastenzeit 1499 in Mantua eine Tragödie Panfila in 5 Acten aufführen, welche aus der Novelle von Ghismonda und Guiscardo (Dec. IV, 1) entnommen ist. Er suchte dem Stoff einen mehr classischen Anstrich zu geben, indem er aus Tancredi, Fürsten von Salerno, einen König Demetrio von Theben machte, aus Ghismonda eine Panfila, aus Guiscardo einen Filostrato u. s. w. Im Allgemeinen hält sich der Verfasser sclavisch genau an Boccaccio's Erzählung, hat oft nur dessen Worte in schlechte Verse gebracht. Die Personen reden und handeln wie lächerliche Marionetten. Zu Anfang ergeht sich der König in langen Klagen über den beständigen Argwohn und die Gefahr, in die ihn

seine Stellung bringe; Panfila ermahnt ihn, guter Dinge zu sein und dem Volke wohlzuthun. Der König lobt die Tochter, lobt seinen treuen Diener Filostrato, beschreibt mit schönen Redeblumen den Frühling, bedauert das eigene Alter und bricht dann diesen Wortschwall ab mit der Mahnung an die Tochter, essen zu gehen; denn er bemerke schon, daß sie Appetit habe. Aber die Tochter hat einen anderen Appetit, als er denkt; sie ist eine junge Wittwe, und der thörichte Alte meint, sie sei glücklich, wenn sie ledig bei ihm hause. So wirft sie sich dem Filostrato an den Hals, den sie mit einem frechen Brief zu sich ladet u. s. w. Der burleske Dichter erregt in seiner Tragödie Lachen, ohne es zu wollen, mit diesen Reden, in denen sich Bombast und Trivialität mischen; oder machte er sich im Stillen selbst über diese tragische Liebesgeschichte lustig?

Auch die Comödie L' Amicizia, die der Historiker Jacopo Nardi in jüngeren Jahren verfaßte, hat noch in Form und Inhalt etwas vom Charakter dieser Aufführungen, welche nicht viel mehr als dialogisirte Historien sind. Das Stück fällt gewiß zwischen 1503 und 1512; denn in den Stanzen, die bei der Aufführung vor der Signoria in Florenz gesungen wurden, erscheint die Stadt als frei, und mit dem geschickten Steuermanne, von dem die Rede ist, wird der Gonfaloniere Pier Soderini gemeint sein. Hier haben wir Boccaccio's Novelle von der Freundschaft Tito's und Gisippo's (Dec. X, 8); aber gerade der interessanteste Theil der Vorgänge kommt nicht auf die Bühne, sondern wird erzählt, offenbar schon eine Wirkung der Ortseinheit nach antikem Muster. Und nach diesem ist das Comische eingeflickt in einigen Reden und Gesprächen des Parasiten Ergasilo (der seinen Namen aus Plautus' Captivi hat) und des Sclaven Lico, welche die Handlung nur aufhalten. Eine andere Comödie Nardi's, I due felici rivali, ward für Lorenzo de' Medici den jüngern, also spätestens 1519, geschrieben.

Von allen diesen mannichfaltigen dramatischen Versuchen blieb einer lebendig, hervorgegangen aus einer Feder, welche, wie alles, auch die leicht hingeworfenen Gestalten des Festspiels mit den unverwelklichen Reizen der classischen Schönheit auszustatten wußte, der Orfeo Polizians.

XIX.

Poliziano und Lorenzo de' Medici.

Der Orfeo ist eine glänzende Phantasie, voll von süßen und zärtlichen Harmonien; er charakterisirt uns schon seinen Verfasser; wenn er 1472 geschrieben worden, so hätte Polizian damals erst 18 Jahre gezählt, und seinem frühreifen Talente ist es wohl zuzumuthen. Er war ein Jüngling aufgewachsen in den classischen Studien, ihnen hingegeben von Kindheit an. Angelo, aus der wenig begüterten Familie der Ambrogini, ward den 14. Juli 1454 in Montepulciano geboren, und von dem lateinischen Namen der Stadt nannte er sich Politianus; sein Vater Benedetto wurde im Mai 1464 ermordet, das Opfer einer alten blutigen Feindschaft mit der Familie del Mazza. Poliziano kam als Knabe nach Florenz und hatte hier zu Lehrern Ficino, Landino und den Griechen Argyropulos; zu 15 Jahren machte er lateinische Epigramme, zu 17 griechische. Darauf folgten Oden, Elegieen und andere lateinische und griechische Epigramme, von denen manche, mit einer bei ihrer Eleganz fast unglaublichen Leichtigkeit, sogar extemporirt sind. In seinen Versen fühlten die entzückten Leser einen frischen Hauch der classischen Kunst, und wirklich nähern sie sich den bewundertsten Mustern, und bisweilen besitzen sie mehr als das, nämlich wahren Affect, wahre Spontaneität verbunden mit der größten Rundung der Form. So das liebliche Gedicht auf die Veilchen, welche die Hand der Geliebten gepflückt und ihm geschenkt hat, und vor allem die lange, von einer zarten Wehmuth erfüllte Elegie auf Albiera degli Albizzi, welche 1473 fünfzehnjährig und kaum erst mit Sismondo Stufa vermählt, in der Blüthe ihrer Schönheit starb. Aber die Hauptbeschäftigung seiner Jugendjahre war die Uebersetzung der Ilias (um 1472) in Hexametern von solcher Flüssigkeit, daß Ficino über sie an Lorenzo de' Medici schrieb, wer es nicht wüßte, der würde kaum entscheiden können, welches das Original und welches die Uebersetzung sei, das Latein Polizians oder das Griechische Homers; er nannte Angelo den homerischen Jüngling. Indem er sich an die Uebersetzung des ersten Buches von Carlo Marsuppini

anschloß, begann Polizian seine Arbeit mit dem 2. und führte sie nur bis zum 5. fort, oder wenigstens hat sich nicht mehr davon erhalten. Heute tadelt man an ihr gerade das, was Ficino lobte, die zu große Freiheit in der Behandlung des Textes, durch welche der ganze Reiz der naiven homerischen Erzählungsweise verloren geht. Und es war der Grund der Aenderungen nicht bloß das Streben nach Eleganz; der epische Styl Homers schien dem Verfasser nicht genug Gehobenheit zu besitzen; er nähert ihn Virgil an, der immer noch als der größere Dichter betrachtet wurde; er beseitigt hie und da die gemächliche Breite in Epitheten und formelhaften Ausdrücken, gewisse sinnlich wirksame Elemente, weil sie aus dem gewöhnlichen Leben entnommen ihn nicht würdevoll dünkten, und erweitert wieder anderswo mit tönender Phrase. Der Cardinal von Pavia deutet das indirect an, wenn er in seinem Briefe an Polizian (Epist. Pol. VIII, 7) die Uebersetzung für eine nützliche Uebung erklärte, aber meinte, Homer wolle Grieche bleiben.

Polizian übersetzte auch eine Anzahl griechischer Prosawerke; das umfangreichste von diesen war Herodians Geschichte der Kaiser seiner Zeit, gewidmet Papst Innocenz VIII. (1487). Von größerer Wichtigkeit wurde seine Thätigkeit für die Kritik und Erklärung der classischen Texte. Er emendirte die Schriftsteller mit einem Glücke, einem Scharfsinn, einer Gelehrsamkeit, wie vor ihm kein anderer der Humanisten. Unermüdlich forscht er nach den ältesten Manuscripten, vergleicht die Autoren unter einander, um zu verbessern und zu illustriren, und verwendet auch systematisch Inschriften und Münzen zu diesem Zwecke. Die reichen Sammlungen der Medicäer, welche Lorenzo nach seinem Verlangen stets zu vermehren bereit war, lieferten ihm das unschätzbare Material; anderes lernte er beim Aufenthalt in Rom, in Verona und Venedig kennen oder durch Mittheilungen auswärtiger Freunde. Berühmt ist namentlich seine Emendirung der Pandekten vermittelst der sehr alten Handschrift in Florenz, welche er mit den meisten der Zeitgenossen für das Original Tribonians hielt.

Mit 26 Jahren erhielt er die Professur für griechische und lateinische Eloquenz an dem florentiner Studium; zu seinen Vorlesungen erschienen die gelehrtesten Männer; selbst die, welche vor

kurzem seine eigenen Lehrer gewesen, sah er jetzt zuweilen unter seinen Zuhörern sitzen (Epist. VI, 5). Seine Einleitungen (praelectiones) zu den Interpretationscursen der Autoren sind voll warmer Begeisterung für die Sache, für die Würde der Studien, in welche er die Jugend einführt. Die Lamia, Einleitung in Aristoteles' Analytica Priora, ist eine Lobrede auf die Philosophie und Vertheidigung gegen die, welche ihm vorwarfen, daß er sich ohne die nöthige Vorbereitung für einen Philosophen ausgebe. Der Panepistemon entwirft eine Eintheilung der sämmtlichen Wissenschaften und Künste; die Praefatio in Suetonium preist die Geschichte und giebt eine kurze Biographie Suetons, die Praelectio in Persium handelt von Ursprung und Charakter der Satire. Als er es unternimmt, Quintilian und Statius' Silvae zu erklären, mahnt er, die Schriftsteller der späteren römischen Zeit und diejenigen zweiten Ranges nicht zu verschmähen; denn es sei der größte Fehler, nur einen einzigen der Alten nachahmen zu wollen, und von allenthalben müsse man die Elemente des Styles sammeln. Die Praelectio in Homerum feiert den Sänger und seine Gedichte, welche von keinem anderen menschlichen Werke übertroffen würden; eine ästhetische Betrachtungsweise finden wir hier ganz und garnicht; sondern wie schon im Alterthum, wie bei dem Pseudo-Plutarch, aus dem Polizian vieles schöpfte, wird Homer als Quelle der Weisheit, als der Vater aller Wissenschaften gepriesen. Aber wenn die Kritik des Kunstwerkes noch eine unvollkommene war, so war die Empfindung für dasselbe eine sehr lebendige; sie ward damals noch kein theoretisches Bewußtsein, aber gestaltete sich dafür fruchtbringend zu neuen Werken der Kunst. Die Begeisterung für die Dichtung der geliebten Alten kleidet sich selbst in schwungvolle poetische Form. Statt der gelehrten Auseinandersetzung ward den Zuhörern damit schon ein Vorgeschmack der Dichtung geboten; sie sollten sogleich in die gehobene Stimmung versetzt werden, welche für den Genuß jener die passende war. Die Manto (1482), Einleitung zur Bucolica, giebt im Munde der Seherin, nach der Virgils Vaterstadt benannt war, bei Geburt des Dichters, eine prophetische Aufzählung seiner Werke, analysirt und charakterisirt dieselben kurz, doch mit feinem Geschmack. Der Rusticus (1483)

ist, zur Einführung in die Georgica, eine Schilderung des Landlebens, Beschreibung von dessen Arbeiten, Vergnügungen und Reichthümern, ein ideales Bild, mit Eleganz und Geschick zusammengestellt aus Zügen, welche die Alten darboten, aber mit eigenen Zuthaten bereichert. Die Ambra (1485), welche wiederum den Homer einleitete, gedichtet in der Ambra benannten herrlichen Villa des Medicäers zu Poggio a Caiano, beginnt mit der glänzenden Schilderung einer festlichen Götterversammlung, bei welcher Thetis sich vor Zeus über den frühen Tod ihres Sohnes beklagt, und er sie tröstet mit dem Ruhme, den ein gottbegnadeter Sänger ihm geben werde; dann folgt die Erzählung von Homers Geburt und Jugend, die Inhaltsangabe von Ilias und Odyssee und der Preis des Dichters wie in der prosaischen Praelectio. Endlich die Nutricia (1486) besingen die Poesie als die erste Erzeugerin aller Civilisation, und zählen in langer Reihe die griechischen und lateinischen Dichter nach den poetischen Gattungen auf; indem er sie so feiert, will er der Dichtkunst den Lohn spenden dafür, das sie ihn genährt und herangebildet hat, und daher betitelte er sein Gedicht Nutricia (Ammenlohn). Und er nannte diese 4 Praelectiones in Hexametern Silvae, nach dem Muster derer von Statius, weil sie, wie diese, als die momentanen Aeußerungen der poetischen Erregung erscheinen sollten. In Wirklichkeit waren sie das freilich nicht. Sie sind voll von Gelehrsamkeit; in den Nutricia nimmt diese derartig überhand, daß sie schwerfällig und ermüdend wird; Polizian wollte selbst dazu einen Commentar schreiben, wodurch es dann ein Compendium der Literaturgeschichte wurde. Aber die anderen drei Gedichte stehen künstlerisch höher, und es ist wunderbar, wie hier die Erudition, die Fülle der Anspielungen und Entlehnungen dennoch die freie poetische Bewegung nicht hemmt.

Aus den Vorlesungen an der Universität gingen auch Polizians Miscellanea hervor, vermischte Bemerkungen zur Verbesserung und Erklärung von Stellen der alten Autoren, gedruckt im Jahre 1489. Die Veranlassung zur Publikation gab der Wunsch Lorenzo's de' Medici und ferner noch besonders der Umstand, daß vieles, was der Verfasser gefunden und mündlich geäußert hatte, von anderen usurpirt worden war; er wollte sein Eigenthum schützen, und beruft sich

daher oft auf seine Vorträge und seine Zuhörer. Auf die ersten hundert Bemerkungen, die er herausgab, sollten viele andere folgen: eine zweite Centurie hatte er bei seinem Tode in Bereitschaft; aber es ward dann nichts mehr bekannt. Die Vorrede nimmt die Freiheit für die Kritik in Anspruch, welche nur im Interesse der Wissenschaft, nicht in persönlicher Absicht geschieht, und verurtheilt die öffentliche Heuchelei in der Literatur. Sie wendet sich gegen die falsche Gelehrsamkeit, welche sich mit Citaten fingirter Autoren und Codices brüstet, und die nun um so gefährlicher ist, wo durch den Buchdruck der Irrthum sich schnell in weite Kreise verbreitet. Aber im Buche selber ist Polizian doch maßvoll, nennt selten Personen, kämpft gegen die Meinungen allein. Nur Domizio Calderini, der, hochberühmt als Commentator classischer Dichter, erst 32 Jahre alt 1478 in Rom gestorben war, und den Polizian selbst gehört hatte, greift er wiederholt und heftig an; es schien wenig pietätvoll; aber ihn trieb dazu gerade der allgemeine Beifall, den Domizio's Lehren fanden, die Blindheit, mit der ihm so viele anhingen und vertrauten, so daß sein Beispiel die anderen verdarb. Polizian mißfiel die übliche Art des Commentirens, welche oft die Dunkelheit nur unter einem Wuste von unpassender Gelehrsamkeit versteckte anstatt sie aufzuhellen, welche, wo man nichts wußte, erfand, um den Schein der Erklärung zu erwecken. Er selbst ist stets klar, scharf, kurz und bündig, vermeidet allen überflüssigen Prunk, und trifft den Nagel auf den Kopf; an vielen Stellen löste er die Schwierigkeiten für alle Zeit, und gab das Muster der Methode. Daß er so oft sah, was keiner vor ihm gesehen hatte, erfüllt ihn natürlich mit Befriedigung und Stolz, und schon die Entschiedenheit, mit der er auftritt, das Vertrauen auf die Richtigkeit seiner Ansicht erregte den Groll seiner Gegner. Die Mittelmäßigkeit fühlt sich mehr verletzt durch wahre Superiorität, gegen die sie sich bewußt ist nicht aufkommen zu können, als durch leere Anmaßung.

Schon als man von dem Werke Polizians nur erst hörte, ein Jahr vor der Publikation, begannen die Angriffe, die Verleumdungen, Beschuldigung des angeblichen Diebstahls an Perotti's Cornucopia und anderen. Neuen Aerger mußte die Drohung der Vorrede hervorrufen, daß er in den späteren Centurien einen noch heftigeren Ton

anschlagen werde. Ferner nannte er in dem Buche (cap. 90) eine kleine Zahl von solchen, die er als die wahren Richter in Sachen der Kritik und Erudition betrachtete, Lorenzo de' Medici, Pico, Ermolao Barbaro, Girol. Donati, wo die nicht aufgeführten ein Compliment für sich vermißten. Giorgio Merula, der am mailändischen Hofe lebende Humanist, der früher mit Polizian befreundet gewesen, glaubte in den Miscellanea oft angegriffen zu sein, ohne Nennung seines Namens; er sprach feindselig von dem Buche und verbreitete, daß er eine vernichtende Schrift gegen dasselbe verfaßt habe. Von Polizian gebeten hervorzutreten, damit er antworten könne, erwiderte er höflich, aber sehr selbstbewußt, beschuldigte den Gegner, vieles von ihm genommen zu haben, ohne es zu sagen, beschuldigte ihn des unredlichen Kampfes und drohte, wenn er selbst mit seinen Centurien erscheinen werde, dann werde alles fliehen. Polizian vertheidigte sich wieder ohne Heftigkeit und verlangte im Einzelnen die Nachweisung dessen, was man ihm vorwarf. Allein Merula wandte sich an seinen Fürsten Lodovico Sforza, klagte Polizian des Hochmuthes an und so im Allgemeinen das florentinische Triumvirat, welches die Suprematie in den Wissenschaften für sich in Anspruch nehme.[1]) Er meinte damit Polizian, Pico und Ficino, und mochte sich auf einen Brief des ersteren beziehen (l. IX, Ende), der uns von dem schönen Freundschaftsbunde der drei genialen Männer berichtet und zeigt, wie sie sich mit inniger gegenseitiger Theilnahme in die große Arbeit der Wissenschaft theilten. Der Ausfall nicht bloß gegen ihn, sondern auch gegen seine Freunde kränkte Polizian auf das Tiefste, und er schrieb einen Brief an Merula, wo er ihm eine Reihe von Fehlern in seinem Commentar zum Juvenal vorhielt, um ihn zur Publikation seiner Polemik zu nöthigen. Aber Merula starb, ehe dieser Brief abgesendet war, und seine Schrift gegen Polizian ward auf Lodovico Sforza's Wunsch unterdrückt.

Dieser Streit spielte im Februar und März 1494. Kurz

---

[1]) Epist. Polit. l. XI, p. 338: Mutuis assentationibus quidam sibi aures permulcent, et, ut audio, velut disciplinarum proceres triumviratum in literis sibi vendicant . . . Ermolao Barbaro, an den man gedacht hat, kann dabei nicht gemeint sein, da er schon todt war.

danach lebte ein älterer Hader wieder auf mit Bartolommeo Scala. Letzterer war ein alter Mann, College Landino's als Canzler der Republik; die von ihm verfaßten öffentlichen Schriftstücke hatte Lorenzo de' Medici oft zurückgewiesen und durch Polizian neu anfertigen lassen, und dieses soll der erste Grund des Hasses gewesen sein (Epist. Polit. l. XII, p. 398). Aber Polizian richtete gegen den Canzler auch eine jambische Ode, welche voll von grobem, persönlichen Spott ist und Lorenzo sehr gefiel. Ein Briefwechsel von 1493 zwischen Polizian und Bartolommeo, wo dieser jenem seine Vorliebe für ungebräuchliche Worte und Formen vorwarf, hatte scheinbar noch einen freundlichen Charakter; unten den urbanen Formen versteckt sich hier jedoch viel Gift und Bosheit von Seiten des Scala, und Hohn und Neckerei auf Seiten Polizians. Die zweite Fehde wurde heftiger (1494, nach Merula's Tode). Polizian hatte sich über Scala in einem Epigramme lustig gemacht, weil derselbe das Wort culex weiblich gebraucht hatte; der Verspottete antwortete mit einem andern Epigramme; Polizian schrieb ein solches über die culices (κώνωπες) in griechischer Sprache, und darüber machte nun Scala kritische Bemerkungen. Polizian bleibt, in seiner Ueberlegenheit, zunächst wieder ganz maßvoll; aber Scala wird agressiv; es kommt zum Vorschein, was ihn besonders ärgerte, wie Merula, das literarische Triumvirat, welches keinen andern aufkommen zu lassen schien. Von dieser Eifersucht gestachelt, sucht er Fehler in Polizians Schreiben ausfindig zu machen und giebt sich dabei selbst die größten Blößen. Ficino bezeichnete Polizian als den Hercules, der die classischen Texte von den Ungeheuern säubere; Scala nennt ihn einen Hercules facticius, der sich monstra erdichte, um sie zu besiegen; die rücksichtslose Kritik ist ihm eine impudens disputandi consuetudo; er predigt viel von der wahren Freundschaft, d. h. von der süßen Gewohnheit, sich gegenseitig zu dulden und zu loben. Nun läuft Polizian die Galle endlich über; wenn ihn jener einen Hercules facticius genannt hatte, so bezeichnete er ihn, der der Sohn eines Müllers war, als ein monstrum furfuraceum; er bestreitet alle Verdienste, deren jener sich rühmte, enthüllt schonungslos seine Unwissenheit, und bricht verächtlich den Verkehr mit ihm ab.

Vergleicht man diese Polemik der Briefe mit denen eines Poggio, Filelfo, Valla, so muß man den größeren Anstand des Tones anerkennen. Aber nicht überall beobachtete Polizian solche Zurückhaltung; schon in der Ode gegen Scala war er viel verletzender, und die Epigramme, welche er und der Dichter Marullus mit einander wechselten, stehen an Maßlosigkeit den Invectiven der älteren Humanisten nicht nach. Michael Marullus, Tarchaniota zugenannt nach dem Namen seiner Mutter, scheint in Constantinopel geboren, aber ganz jung, als die Stadt von den Türken erobert worden, nach Italien gekommen zu sein. Seine Mutter war Griechin, sein Vater vielleicht Italiener oder doch italienischer Herkunft; denn er redet von seinen griechischen und lateinischen Vorfahren. Der Schmerz über den Verlust des Vaterlandes giebt seinen Gedichten eine anziehende Grundstimmung aufrichtiger Melancholie. Er verehrte besonders den Lucrez, den er commentirte, und von dem sich mancherlei Anklänge bei ihm finden; vielleicht stammt aus diesem Studium auch die Idee zu seinen Hymni Naturales, wo er unter den Gestalten der von ihm angerufenen und gepriesenen Gottheiten die Kräfte der Natur, die Himmelskörper, die Elemente versteht, also ähnlich mythisch personificirt wie Pontan. Zu dem Kreise des letzteren gehörte er in Neapel, ehe er nach Florenz kam. Er trug die Waffen, kämpfte unter dem Capitän Niccolò Ralla, und starb 1500, wo er im Flusse Cecina in Toscana ertrank. Er war Bartolommeo Scala's Schwiegersohn, Gemahl der wegen ihrer Schönheit und ihres Wissens gefeierten Dichterin Alessandra Scala, welche Polizian in griechischen Epigrammen besungen hatte, und die in derselben Sprache ihm antwortete. Die Verwandtschaft mit Bartolommeo Scala, vielleicht auch Polizians mehrfache Angriffe auf die modernen Griechen, mochten für Marullus der Anlaß zur Feindschaft sein. Er nannte Polizian in seinen Epigrammen Ecnomus, dieser ihn in den seinigen Mabilius. Schon dieses Verschweigen der wahren Namen macht es begreiflich, daß sie Polemiken in Versen viel heftiger wurden als die in den Briefen. In den Versen erlaubte man sich mehr, scheute nicht vor Schmutz und Verleumdung zurück, suchte eben durch den derben Spott, die drastische Carikatur zu gefallen, indem man dem Bei-

spiele Catulls folgte. Die Gedichte Polizians haben auch wenigstens in ihrer Art Kraft und groben Witz; diejenigen Marulls sind ärmlich und geistlos. Einen Bundesgenossen fand der letztere unter seinen neapolitanischen Freunden in keinem geringeren als Jacopo Sannazaro, der gegen Polizian zwei lange, erbitterte Epigramme schleuderte.

Die Fehden mit Merula und Bartolommeo Scala und wahrscheinlich auch die mit Marullus fallen in Polizians letzte Lebensjahre. Wenn man sieht, wie die Veranlassungen zu denselben so weit zurückreichen, so möchte man annehmen, daß die Gegner erst ihre Stimme zu erheben wagten, als Polizian seinen mächtigen Beschützer Lorenzo de' Medici verloren hatte. Ihm verdankte er unendlich viel, seine materielle Existenz, die Bequemlichkeit und Muße, die freigebigste Unterstützung seiner Studien, die verständnißvolle Anerkennung seiner Leistungen. Die Zeiten, wo der Dichter seinem Ideale alles irdische Glück aufopferte, wo er sich als ein Apostel der Wahrheit fühlte, wie Dante, waren längst dahin. Polizian, wie die anderen Humanisten, strebte mit heißer Begierde nach Ruhm; aber er strebte auch nach Geld, um leben und bequem leben zu können, und, was er suchte, fand er in der Protection der Medici. Arm und unbekannt war er nach Florenz gekommen; Lorenzo nahm ihn in sein Haus auf und bestimmte ihn dann zum Lehrer seines Sohnes Piero; er erhielt die Professur; er bat um Pfründen, wenn solche erledigt wurden, und man gab sie ihm. Er ward Prior von S. Paolo und Canonicus an der Cathedrale, und, wie der Chronist Parenti erzählt, verhandelte Piero de' Medici, sein ehemaliger Schüler, mit dem Papste wegen des rothen Hutes für ihn, als er starb. In dem Betteln und Vergöttern seiner Epigramme folgte er der allgemeinen Sitte der Zeit; Filelfo, Campano, tausend andere hatten es ebenso gemacht. Aber zum wenigsten hegte er für die Medicäer, wie es natürlich war nach so vielen Wohlthaten, ein wahres Gefühl der Dankbarkeit und Ergebenheit; er bewunderte Lorenzo's Genie, er liebte Giuliano und den jungen Piero, und die Herren andererseits behandelten ihn mit der Vertraulichkeit von Freunden. Die Anhänglichkeit an die Medici, mochten auch ihre Aeußerungen übertrieben sein, hatte daher doch weniger den Charakter verächtlicher Servilität, da diese Fürsten

noch etwas Bürgerliches hatten, die Empfindungen erwiderten, sich nicht wie Halbgötter über die Menschen stellten.

Als aber, nach Lorenzo's Tode, Piero immer offener das Benehmen des Tyrannen annahm, und die Bewegung Savonarola's sich gegen die Medici wendete, da ward die Verbindung mit ihnen für Poliziano die Ursache des Hasses beim Volke. Noch zeitig genug, um die Vertreibung der Familie seiner Gönner nicht zu sehen, starb er, nur 40 Jahre alt, den 24. September 1494, „in solcher Infamie und solchem öffentlichen Tadel", sagt Parenti, „wie nur je ein Mensch auf sich geladen hat". Man klagte ihn zu lockerer Sitten an, ohne daß er es wohl schlimmer trieb als die meisten in seiner Zeit. Man sagte, er sei Atheist; aber, mochte er auch an der Indifferenz theilnehmen, die immer allgemeiner um sich griff, niemals ist er dem Glauben feindlich gegenübergetreten; vielmehr blieb er den Gebräuchen der Kirche treu, schrieb sogar Hymnen und Predigten, und predigte auch selbst, wie es seine Priesterstellung erforderte. Bei einem Atheisten wäre solche harmonische Freundschaft mit Pico und Ficino undenkbar. Er griff, in seinem Prologe zu Plautus' Menaechmi und anderswo, die finsteren, sittenpredigenden Mönche an, welche mit Drohungen das Volk schrecken, sich anmaßen überall zu tadeln und zu herrschen, die Freudigkeit des Daseins zerstören wollen; aber er feiert in begeisterten Worten den feingebildeten Fra Mariano von Genazzano, den Prediger, wie er den Humanisten gefiel, dessen wohlklingende Stimme, dessen elegante Diction und kunstvolle Geste, dessen urbane Manieren diese Anbeter der Schönheit entzückten. Nicht den Glauben haßte Polizian, sondern diejenigen, welche ihn in Gegensatz zu seinen künstlerischen Empfindungen brachten. Seinen üblen Ruf verdankt er ohne Zweifel zum guten Theil dem Einflusse der Anhänger Savonarola's, welche bestrebt waren, jene ganze Zeit und ihre bedeutenden Männer, wie Lorenzo und Polizian, als völlig corrumpirt darzustellen, und dabei möglichst grell malten, damit die Umkehr durch ihren Meister in um so strahlenderem Lichte erscheine.

Poliziano ist ein Hofdichter; seine Kunst nimmt stets Bezug auf seine vornehmen Gönner, dient vorzugsweise auch dazu, ihre Feste zu erheitern und zu schmücken, wie der Orfeo in Mantua.

An den damaligen Höfen nun suchte man die Sitten des alten Ritterthums wiederherzustellen, und von neuem feierte man Turniere zu Pferde in voller Rüstung mit den Emblemen zu Ehren der Damen, denen man den Hof machte. Campano besang in lateinischen Versen (Carm. I, 22) in Perugia Braccio Baglione's Waffenspiele vor den Augen seiner Geliebten Diana. Die Medici, hervorgegangen aus dem Kaufmannsstande, zur Macht gelangt durch Handel und Reichthum, waren gerade unter denen, welche am meisten Leidenschaft für jene ritterlichen Feste zeigten, vielleicht um zu beweisen, daß sie trotz ihrer Herkunft und privaten Stellung in der Pracht keinem der gleichzeitigen Fürsten nachstanden.[1]) 1469 turnirte Lorenzo de' Medici, und sein Sieg wurde in einem Gedichte in Octaven gefeiert von Luca Pulci oder vielleicht von dessen Bruder, dem berühmteren Luigi; 1475 (den 28. Januar) turnirte der jüngere Medicäer Giuliano, und der Sänger seines Ruhmes wurde Poliziano. Er unterbrach seine Uebersetzung des Homer, um selbst der Homer dieses Scheingefechtes moderner Ritter zu sein. Es war eine unglückliche Aufgabe, in schmeichlerischer Absicht einen Festaufzug zur Epopöe aufbauschen zu müssen. Pulci, da er das Thema behandelte, hatte nichts anderes zu Stande gebracht als eine lange Reihe von Aufzählungen und Beschreibungen der Waffen und Pferde, untermischt mit plumpen Schmeicheleien, und nichts besseres ist zu sagen von einem anderen solchen Gedicht über das Turnier, welches Giovanni Bentivoglio in Bologna 1470 veranstaltete. Der Verfasser desselben ist ein Francesco von Florenz, der zu Cento wohnte, und als cieco poverello bezeichnet wird, und in der That zeigen uns seine Verse in ihm den Bänkelsänger, wie ihn die Blinden oft machten und machen.

Sehen wir nun, was Polizian gethan, und wie er aus einem undankbaren Thema einen poetischen Gehalt zu ziehen gewußt hat. Er schrieb seine Stanze per la Giostra ganz oder doch zum Theil wenigstens ein Jahr nach dem Kampfe, da in ihnen schon auf den (am 26. April 1476 erfolgten) Tod der Simonetta Cattaneo, der von Giuliano geliebten Dame, angespielt wird, und er gelangte

[1]) S. Burckhardt, Cultur der Renaissance, II, 110.

mit seiner Dichtung nur bis zu einem kleinen Theile des zweiten Buches. Sein Vorbild waren die Lobgedichte Claudians, welche im allgemeinen die Hauptgrundlage der modernen panegyrischen Literatur bildeten. Jene Lobgedichte aus der späten Kaiserzeit erhoben die fürstlichen Gönner auf das Piedestal der Unsterblichkeit, und für ihre kleinen Familienereignisse, Hochzeiten, Geburten, Feste setzten sie den ganzen mythologischen Olymp in Bewegung und Aufregung. So beginnt auch Poliziano, indem er die Stimme zu feierlich epischem Tone erhebt. Er ruft Amore an, daß er seinen niederen Genius zu dem hohen Gesange inspirire, und dann wendet er sich an Lorenzo de' Medici, an den Lauro, den Lorbeer, welcher mit seinem Schatten Florenz und auch den demüthigen Dichter bedeckt und schützt. Vielleicht wird eines Tages ihm das Glück beschieden sein, daß durch seinen Mund der Ruhm Lorenzo's selbst erschalle von den Numidern bis zum Bootes, von den Indern bis zum Oceanus; aber jetzt, da er seine Kräfte noch zu schwach fühlt für eine so große Unternehmung, wird er zuerst seinen jüngeren Bruder besingen. Er wird die Waffen Giuliano's singen, aber auch seine Liebe, und zwar die letztere zuerst als dasjenige, was das Motiv zum Turniere gewesen. Allein, indem er den Beginn von seines Helden Liebe erzählt, kommt es ihm nicht darauf an, wie es in Wirklichkeit dabei zugegangen ist; er stellt sich die Dinge nach seiner Weise vor, und seiner Einbildungskraft folgend, erhebt er sich von den Thatsachen, welche er zu behandeln unternommen hat, zu einer idealen Sphäre, giebt uns ein Liebesidyll, eine Reihe von ländlichen Scenen in der reichsten und reizendsten Landschaft, und Protagonisten sind ein kalter, den Frauen abgeneigter Jüngling, und ein schönes Mädchen, welches ihn zur Liebe bekehrt, d. h. die gewöhnlichen Figuren der Idyllen, der Schäfer und die Nymphe.

Giuliano ist jener kalte und rauhe Jüngling, begeistert für sein freies Leben, für die männlichen Beschäftigungen, die Jagd, wie Ameto, nur nicht roh und bäurisch wie dieser; des Abends, wenn er von Feld und Wald heimkehrt, ergötzt er sich an der Dichtung; „er vergnügt sich mit den Musen und mit Diana" (I, 11). Er schmäht die elenden Liebenden und tadelt die Frauen, ihren

Leichtsinn, ihre Falschheit; dagegen entwirft er ein entzückendes Gemälde von seinem eigenen Treiben in der freien Natur, von seinem Umherschweifen in den Wäldern, dem lieblichen Anblick der Gefilde mit den Heerden und Hirten, mit dem wogenden Meere des Getreides, und lobt das goldene Zeitalter, als jenes die einzigen Vergnügungen, die einzige Beschäftigung der einfachen und unverdorbenen Menschen waren, unbekannt noch das verhängnißvolle Metall, unbekannt das Laster, unbekannt die Liebe.

Aber Cupido, erzürnt über diesen seinen Gegner, sinnt auf Rache und beschließt, ihn sich durch zwei schöne Augen zu unterwerfen. Bald bietet sich ihm eine passende Gelegenheit. Der Frühling ist gekommen, und der Dichter schildert ihn uns; Giulio geht auf die Jagd, und es wird in meisterhafter Weise diese Jagd beschrieben mit ihren verschiedenen Einzelheiten, besonders aber die Hauptfigur Giulio, wie er stolz zu Rosse dem Wilde folgt und sich durch das dichte Gehölz Bahn bricht. Amore, um ihn zu täuschen, formt aus leichter Luft eine weiße Hindin und sendet sie ihm entgegen; der Jüngling verfolgt sie, und jene flieht, bis sie auf einen grünen, blumenreichen Plan gelangen (I, 37):

Ivi sotto un vel candido gli apparve
Lieta una ninfa; e via la fera sparve.

Die Hindin ist verschwunden; aber er kümmert sich nicht mehr um sie; er hält sein Pferd an und betrachtet voll Staunen die Nymphe und

Pargli che dal bel viso e da' begli occhi
Una nuova dolcezza al cor gli fiocchi.

Hier hält die Erzählung still; in breiten Zügen wird die Scene der beginnenden Liebe ausgemalt; es folgen glänzende Bilder und Vergleiche; es wird geschildert, wie in den Augen der schönen Nymphe Cupido selber, in der Stellung des classischen Bogenschützen, den Pfeil auflegt und Giulio in's Herz trifft, und daran schließt sich die Beschreibung von Sinonetta's Reizen. Sie sitzt auf dem Grase, indem sie einen Kranz windet, und, als sie den Jüngling erblickt, erhebt sie sich furchtsam und ergreift mit anmuthiger Bewegung den Saum des Kleides, dessen Schoß voll ist von den gepflückten Blumen; sie will hinweggehen; aber Giulio

hält sie zurück, fragt sie, wer sie sei, und lächelnd antwortet sie ihm, erzählt von ihrer Herkunft und von ihrem idyllischen und ätherischen Leben. Sie erinnert an das Mädchen in Boccaccio's Ballade (Dec. IX); aber hier ist alles Sinnliche verschwunden; sie ist eine idealisirte, reine und zarte Gestalt der Kunst (I, 43):

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d' erba;
Lo inanellato crin dell' aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridegli attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba.
Nell' atto regalmente è mansueta,
E pur col ciglio le tempeste acqueta.

Folgoron gli occhi d' un dolce sereno,
Ove sue faci tien Cupido ascose;
L' aer d' intorno si fa tutto ameno,
Ovunque gira le luci amorose.
Di celeste letizia il volto ha pieno,
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.[1]

Sie ist die Göttin, ihr gehorcht die Natur, lacht, wenn sie erscheint, trauert, wenn sie hinweggeht; unter ihren Schritten sprießen Blumen, auf ihren Wink legen sich die Stürme. Es ist nicht die mystische Apotheose, wie die der Beatrice, sondern die künstlerische Verklärung der schönen Form.

Es naht sich die Nacht, und die Simonetta verläßt den liebeentflammten Giulio. Es wird die Nacht geschildert und dann die Verwirrung der Jäger, welche hier und dort den verlorenen Ge-

[1] „Weiß ist sie selbst, und weiß ist ihr Gewand, Jedoch mit Rosen, Blumen, Grün gezieret; das Lockenhaar wallt von dem goldnen Haupte Auf ihre Stirn von demuthvoller Hoheit. Es lachet um sie her der ganze Wald, Und, wie er kann, versüßet er ihr Sinnen. Leutselig milde ist sie im Benehmen, Und dennoch kann ihr Blick die Stürme zähmen. — Die Augen leuchten auf in süßem Scheine, Wo seiner Fackel Gluth Cupido birgt; Die Luft rings um sie her wird wonniglich, Wohin sie nur der Blicke Liebreiz wendet. Des Himmels Heiterkeit strahlt in dem Antlitz, Wo mit Ligustern sich die Rosen mischen. Der Windhauch schweigt bei ihrer Stimme Klang, Und jedes Vöglein jubelt mit Gesang.

fährten suchen. Indessen kehrt Amore, da ihm sein Plan geglückt ist, in das Reich seiner Mutter nach Cypern zurück, um ihr Kunde von dem Siege zu geben, und hier nun folgt die berühmte lange Digression, das Reich der Venus, welches gleichfalls Claudian (De Nuptiis Honorii et Mariae, 49—96) nachgeahmt ist. Aber bei Claudian waren es 48 Hexameter, und hier sind es 50 Stanzen, d. h. fast die Hälfte des ersten Buches; die Zeichnung hat sich zu einer Breite, die Farben haben sich zu einer Pracht entfaltet, von welcher man in dem antiken Muster nichts findet. Anderswo müßte man es für einen großen Fehler erklären, in die Erzählung eine so umfangreiche Beschreibung einzudrängen, die mit jener in keiner engen Verknüpfung steht; in Polizians Stanzen haben wir nicht das Gefühl einer solchen Ungehörigkeit; vielmehr sieht man jene Digression für eine ihrer größten Schönheiten an, und das mit Recht. Dieses ist charakteristisch für die eigenthümliche Beschaffenheit der Dichtung, welche, ohne je das Interesse an eine Person oder einen Mittelpunkt zu binden, frei von Gegenstand zu Gegenstand schweift und da stillhält, wo die Phantasie angenehme Beschäftigung findet. Und das Reich der Venus gab ihr diese Beschäftigung und reichlichen Stoff für das malerische Talent des Verfassers. Er schildert uns die Insel und dann die Gärten auf ihr, die Blumen, die Quelle beschattet von dichten Zweigen, die verschiedenen Arten der Bäume, und die Thiere, welche dort alle in Liebe und Frieden mit einander leben. Endlich gelangt er an den Palast der Venus selber, und da bietet sich eine neue Gelegenheit, die Mittel seiner Kunst in Ausübung zu bringen; auf den Thoren finden sich daselbst Reliefs, welche Liebesgeschichten aus dem Alterthum darstellen, einen Gegenstand, der so ganz besonders dem Geschmacke der Zeit entsprach. Das erste der Bilder ist die Geburt der Göttin, die Anadyomene, welche soeben den Wogen entstiegen, auf der Muschel stehend, im vollen Glanze ihrer frischen Schönheit, von den Zephirwinden zum Ufer getrieben wird. Danach folgen die Liebschaften Jupiters, Apollo's, die des Bacchus und anderer Götter und Heroen. Wie es scheint, war der Dichter bestrebt, mit der Malerei zu wetteifern, welche er in seinem Zeitalter wiedererblühen sah; die Venus Anadyomene auf der Muschel sah man

in den Gemälden der Renaissance wiedererscheinen, wie z. B. in einem solchen Sandro Botticelli's. Und andererseits gab Polizian der Malerei neue Inspiration; von seiner Beschreibung der Galatea mit den Delphinen und Tritonen soll Rafael der Gedanke seines berühmten Bildes in der Villa Farnesina gekommen sein.

Nach der langen Episode nimmt der Dichter den Faden der Erzählung wieder auf. Amore berichtet der Mutter von seinem Thun und hält eine Lobrede auf das Haus Medici. Venus ist voll Freude und, um den Ruhm ihrer Macht zu erhöhen, will sie, daß Giuliano sich in den Waffen erprobe zu Ehren seiner Dame, und zu ihm wird ein Traum gesendet, der ihn zu der Unternehmung ermahnt und zugleich ihm sein künftiges Geschick zeigt, den Sieg im Turniere und darauf den Tod der Simonetta, deren Liebe der Lohn seiner Tapferkeit sein sollte. Am Morgen erhebt sich der Jüngling, und sich zum Kampfe bereitend, betet er zu Minerva, der Gloria und Cupido.

An diesem Punkte, mit der 46. Stanze des 2. Buches, ward das Werk unterbrochen; es fehlt gerade die Giostra selber, dasjenige, um dessentwillen es begonnen worden war. War er nicht weiter gekommen, als Giuliano bei der Verschwörung der Pazzi (April 1478) getödtet ward? Oder fuhr er nicht weiter fort, weil er das Interesse an der Arbeit verloren hatte? Das letztere ist wenigstens recht wohl annehmbar; Poliziano hatte einen sehr feinen Geschmack; er wird es nicht haben machen wollen wie Pulci oder der Blinde von Cento, und als er an den kritischen Punkt gelangt war und bemerkte, daß der Gegenstand nichts mehr darbot als Trivialitäten, dürre Aufzählungen und Schmeicheleien, da ließ er das Ganze liegen. Bis hierher hatte er die Möglichkeit gefunden, dem Hauptthema aus dem Wege zu gehen und anderswo die Inspiration zu suchen, welche ihm von jenem nicht kommen konnte. Es war eine künstlerische Inspiration, Begeisterung für die Welt des Schönen, welche er aus der Kunst und Literatur kannte, und welche er zu reproduciren oder, besser gesagt, wiederzuerschaffen suchte. Das, was eigentlich Nebensache, Episode oder höchstens die Vorbereitung gewesen wäre, ist hier zum wesentlichen Gehalte des Werkes geworden. Wir haben ein freies Schweifen der Phantasie,

welche von einem Bilde zum anderen fortgeht, in diesen sich gefällt und sie in ihrem Reichthum entwickelt. Aber eben deshalb dürfen wir es auch nicht bedauern, daß das Gedicht nicht weitergeführt wurde, vorausgesetzt auch, der Verfasser hätte neue Mittel gefunden, seinen Gegenstand auszuschmücken. Eine solche Poesie, obschon uns das entzückt, was wir von ihr besitzen, würde doch bald ermüdet haben, so wie sie ist, ganz bestehend aus Beschreibungen, idyllischen Bildern, ohne lebhafte Bewegung. Schon das zweite Buch steht bedeutend unter dem ersten und das Interesse beginnt zu schwinden.

Das also, was von Poliziano's Stanzen poetischen Werth hat, ist die Malerei, und nicht etwa, wie wir sahen, die Malerei von Affecten, sondern die der äußeren Schönheit, so der Natur wie des Weibes; es ist beschreibende Poesie. Diese gewann die Herrschaft, so oft der Dichtung ein ernster und bedeutender Inhalt fehlte, und einen solchen das wirkliche Leben mit seinen Bestrebungen nicht hergab, wie es damals in Italien der Fall war. Im vergangenen Jahrhundert, als in unserer eigenen Literatur die beschreibende Poesie mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde, hat Lessing sie bekämpft; der Dichter, sagt er, darf mit dem Maler nicht wetteifern wollen; die Mittel seiner Kunst, die Worte, welche consecutiv in der Zeit sind, vermögen nicht das räumlich Coexistirende darzustellen, und die Aufzählung der Details giebt uns nicht die Anschauung der körperlichen Schönheit. Auch in den Malereien der Stanze finden wir stets eine Reihe von Details, das eine nach dem anderen; aber es sind nicht jene Zergliederungen, wie sie uns z. B. Boccaccio's Beschreibungen bieten. Jede Einzelheit ist mit dem glücklichsten Tacte gewählt; eine jede lebt und redet zu uns für sich selber, enthält, wenn man recht zusieht, schon in sich ein vollendetes Bild, welches eine Saite unserer Seele berührt und dort andere Bilder erweckt, so daß allmählich das ganze Gemälde entsteht, mit jenem idyllischen Gefühle der schönen Natur in ihrer göttlichen Ruhe, wie der Dichter selber es hatte, als er schrieb. Man nehme z. B. die Schilderung der Nacht, I, 60; hier ist nichts bloß äußerlich und müßig, sondern alles in Bewegung und wirkend auf unsere Einbildungskraft: Die Nacht, welche herabsteigt mit ihrem Sternen-

mantel, die klagende Nachtigall, das Echo, welches allein antwortet im allgemeinen Schweigen, die phantastischen Schaaren der vielgestaltigen Träume, die aus dem cymmerischen Thale hervorschweben. „Die Schönheit ist in Reiz verwandelt", wie Lessing sagt; denn „Reiz ist Schönheit in Bewegung". Und so, wenn Polizian die Blumen beschreibt, beginnen sie zu athmen, erhalten jegliche gleichsam ein persönliches Leben, welches mit einem einzigen leichten Pinselstriche dargestellt ist (I, 78).

Und niemals hat ein Dichter es besser verstanden, mit dieser Melodie der Empfindung die Melodie des Verses und des Wortes zusammenstimmen zu lassen; Poliziano malt auch mit dem Klange, wie z. B. in der Stanze über das Landleben (I, 17). Mit vieler Kunst hat er die sdruccioli angewendet, um den Eindruck der Unruhe und Aufregung hervorzubringen; so geht er nach der weichen Elegie der Ariadne plötzlich zum bachischen Rhythmus über (I, 111):

> **Vien sopra un carro d' ellera e di pampino**
> **Coverto Bacco, il qual duo tigri guidono . . .**

Durch seine Meisterschaft in der Behandlung der metrischen Form hat Polizian der ottava rima eine Vollkommenheit gegeben, welche sie bis dahin nicht erreicht hatte. In der volksthümlichen Dichtung wurde sie mißhandelt; die Stanzen waren zerhackt, gingen durch ihren Inhalt in einander über; der eigenthümliche Charakter der Form, ihre Vorzüge machten sich noch nicht hinreichend geltend. Poliziano erkannte dieselben; bei ihm setzt sich Inhalt und Form in Harmonie. Jede Stanze schließt und rundet sich in sich selbst ab, entwickelt vollständig in sich den Gedanken und das Bild; jede ist ein kleines Ganzes für sich, und alle verbinden sich wieder ideell unter einander, wie die Wogen eines breiten Stromes, welche sich abwechselnd heben und senken.

Poliziano, begabt mit außerordentlichem Talente für die Form und feinem künstlerischen Gefühl, war kein schöpferisches Genie; er besaß keine machtvolle Originalität. Und mehr als das, kein Dichter entlehnte vielleicht jemals mehr von anderen als er. Im Orfeo ahmte er Ovid, Virgil, Theocrit und Moschos nach, in den Stanzen Claudian, Statius und von neuem Virgil und Theocrit und so viele andere der Alten; er entlehnte dann von Dante und

Petrarca, und damit ist es noch nicht genug; er hatte auch die ältesten Vulgärdichter studirt, und inmitten der seinigen finden wir etwas verändert die beiden berühmtesten Verse Guinicelli's (II, 45). Endlich ahmt er seinen Lorenzo de' Medici nach, und der vornehme Gönner mußte sich geschmeichelt fühlen, wenn er seine eigenen Gedanken wiedererscheinen sah, geschmückt mit solcher Eleganz. Polizian befolgte hier dasselbe Princip wie in seinen lateinischen Werken; seine Devise waren die Verse der Lucrez (Praelectio super Quintiliano):

> Floriferis ut apes in saltibus omnia libant,
> Omnia nos itidem depascimur aurea dicta.

Bei einem anderen würde das wohl ein seltsames Gemenge ergeben haben. Für ein Talent wie dasjenige Polizians, welches eine wunderbare Fähigkeit der Assimilation besaß, hatte dieses Vermischen so vieler und so verschiedener Elemente den Vortheil, daß er so keinem jemals sclavisch nachfolgte. Und er fügt die Dinge Anderer mit völliger Unbefangenheit in die eigenen Verse; es ist keine gelehrte Nachahmung, mit ernsten Absichten, mit mühseliger Beobachtung von Regeln; er hat nicht ein Fremdes sich gegenüber, dem er sich äußerlich anzunähern suchte. Die Studien, welchen er mit so glühendem Eifer oblag inmitten einer gebildeten Gesellschaft, machten, daß die classische Literatur ein Theil seines inneren Lebens wurde, und jene Ideen und Bilder, jene ganzen Verse, die er unter die seinigen aufnahm, kamen ihm bei jeder Gelegenheit ungerufen in den Sinn, und er verwerthete sie daher mit voller Freiheit wie sein Eigenthum. Der Leser wird die Nachahmung nicht gewahr, wenn er sie nicht sucht; so ebenmäßig, frisch und harmonisch ist alles; es ist kein Mosaik, die verschiedenen Elemente sind nicht roh neben einander gestellt, wie bei Boccaccio, sondern verschmolzen, so daß daraus eine neue Einheit entstand. Wenn wir uns jedoch fragen, welches nun in Wahrheit der drinnen waltende Geist sei, so finden wir, daß es kein antiker, sondern ein moderner Geist ist, am nächsten stehend jener harmonischen Weichheit und Zartheit der petrarchischen Dichtung, nur daß sich die unruhige Melancholie des Canzoniere in eine stille idyllische Zufriedenheit verwandelt hat. Von den Alten aber hatte Polizian etwas Großes gelernt, nämlich

nichts stehen zu lassen, was nicht gefeilt, vollendet, elegant wäre, einer jeden Sache die feinste Rundung der Kunst zu verleihen. Die Muse Polizians ist die Eleganz.

Poliziano's Classicismus ist kein gelehrt pedantischer; daher war es möglich, daß er ein populärer Dichter wurde. Ein Poem in Octaven, betitelt Orfeo dalla dolce lira, welches seit Jahrhunderten aus einem schlechten Druck in den anderen übergeht und in Italien auf den Straßen als Lectüre für die niederen Volksklassen verkauft wird, enthält eine große Anzahl von Stanzen aus Polizians Bühnenspiel, mehrfach so zugerichtet, daß man, ohne das Original zu vergleichen, sie nicht mehr versteht. Und nahm das Volk von ihm, so nahm er auch wiederum vom Volke. Ihm gefiel das ländliche Leben, der Aufenthalt in der Villa der Medici zu Fiesole, wo er in behaglicher Muße den Studien oblag, in dem beständigen anregenden Verkehr mit den in der Nähe wohnenden Freunden, Pico und Ficino, wo er seinen Rusticus schrieb, jenes stille Dasein feiernd; er liebte die Natur und lauschte auf jene Lieder der Natur und des Volkes, von denen er die Gefilde ertönen hörte. So zeigt ihn uns z. B. ein Brief vom 2. Mai 1488, den er aus Acquapendente an Lorenzo de' Medici richtete: „Wir sind alle fröhlich", sagt er da, „und essen gut und auf dem ganzen Wege lesen wir gewisse Refrainlieder und Maiencanzonen auf, welche mir besonders phantastisch hier in Acquapendente erschienen, nach der römischen Weise, sowohl in der Musik selbst als im Texte". Sie sammelten also volksthümliche Balladen und Maienlieder, welche sie singen hörten. Der Gebrauch, den ersten Mai zu feiern, welcher noch fortbesteht, war in Italien, wie bei anderen Nationen, ein alter. Drei oder vier Mädchen zogen umher, indem sie ein mit Blumen geschmücktes Bäumchen trugen und Canzonetten sangen, welche die Freude über die Rückkehr des schönen Monats ausdrücken sollten. Ein solches Lied voll Frische und sprudelnder Heiterkeit hat Polizian selber gedichtet:

Ben venga maggio
E' l gonfalon selvaggio,

eine hübsche Metapher für den Zweig, welchen die Mädchen trugen, „wie ein Banner oder Wahrzeichen des blühenden Waldes", sagt

Carducci. Den Inhalt bildet, wie gewöhnlich in den Maienliedern, die Aufforderung an die Frauen zur Milde und Gefälligkeit gegen den Liebhaber.

Dieser Einfluß der Natur hat bei Poliziano einige der lieblichsten Blüthen der ganzen italienischen Lyrik hervorgebracht; denn hier verband sich mit der classischen Eleganz die Frische und Leichtigkeit, welche der Volksgesang besitzt. Die schönste unter seinen Balladen ist die von den Rosen:

> I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
> Di mezzo maggio in un verde giardino.

Es erzählt ein Mädchen, wie sie Blumen pflückte, und sie giebt uns ein reizendes Gemälde der Rosen, obleich es einfacher ist als dasjenige der Stanze, und daran knüpft sie die Mahnung, das Leben und die Jugend zu genießen; denn sie welken dahin, wie die Blüthe der Rose. In der Ballade I' mi trovai un dì tutto soletto spielt er unter dem Bilde des Vögleins in anmuthiger Weise auf seine geliebte Ippolita Leoncina von Prato an und auf ihren bezaubernden Gesang. Anderswo hat er mit unvergleichlicher Grazie eine kleine Erzählung in Verse gebracht, wie in der Ballade: Donne mie, voi non sapete.

Wir haben gesehen, wie Lionardo Giustiniani mit so viel Glück die volksthümliche Form der Strambotti nachahmte. In Toscana können wir die Existenz der ländlichen Poesie seit dem 14. Jahrhundert constatiren; wir bemerkten Anklänge an dieselbe bereits in den beiden Idyllen Boccaccio's. Diese toscanische ländliche Dichtung ist der süditalienischen auf's engste verwandt, und D'Ancona hat vermuthet, daß Sicilien die Wiege des Volksgesanges ebenso gewesen sei, wie die der Kunstpoesie, und daß sich von da die Lieder mit mannichfachen Variationen über die anderen Gegenden Italiens verbreitet hätten. In der That begegnen wir im 14. Jahrhundert einigen populären Poesien unter den bezeichnenden Namen der Ceciliana und Napolitana. Der spätere Name für die toscanische ländliche Poesie ist Rispetto, die Form ursprünglich entweder die Octave, wie im literarischen Strambott, oder diejenige, welche bis heute geblieben ist, die sesta rima, welche durch weitere Reimpaare verlängert werden kann. Charakteristisch ist dem Rispetto heut in

den Schlußversen die Widerholung des letzten Gedankens aus dem Quartett, meist mit Umstellung der Worte; wir finden sie schon in einigen Liedchen, welche gegen Mitte des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet sind, wie in dem folgenden:

> Che t' aggio fatto che mi se' nimica,
> Quale cagion che sì cruciata istai?
> S' i' t' ò fallito o s' i' ti falli' mai,
> Priego la tuo persona che mel dica.
> S' i' t' ò fallito, perdon non ci vaglia,
> Piglia la spada e la testa mi taglia.

22 Rispetti, welche ein Notar 1459 bis 62 niederschrieb, haben im Inhalt viel von den Eigenthümlichkeiten der noch heut' gesungenen Lieder, die beständigen Vergleiche der Geliebten mit den Blumen, die Art der Lobpreisung, das übertreibende Rühmen ihrer Herkunft, wenn es heißt, sie sei in Rom getauft, und der Papst habe ihr Pathe sein wollen, dann wieder die heftige Verwünschung der Grausamen, die Klage über Unglück und Trennung. Auch eine scherzhafte Färbung des Liebesliedchens haben wir schon: der Papst, heißt es, hat 40 Jahre Sündenerlaß dem gegeben, der zu der Schönen sprechen kann, 160 dem, welcher ihre Kleider berührt, und, wer ihr das Antlitz küßt, der geht leibhaftig in's Paradies ein.

Das 15. Jahrhundert ist in Italien, wie bei anderen Nationen, die Zeit eines kräftigen Erblühens für den Volksgesang, und von damals dürfte die große Masse der noch gesungenen Lieder stammen; denn die Fruchtbarkeit der ländlichen Poesie hat wenigstens in Toscana längst aufgehört, und es findet nicht mehr neue Production, sondern nur Wiederholung des Ueberlieferten statt. Gerade die Berührung mit der Bildung der höheren gesellschaftlichen Classen wird auf die Volkspoesie anregend gewirkt haben; in Italien stand dieselbe von jeher literarischen Einflüssen offen, war kein ungemischtes Naturproduct. In der Entwickelung und dem Verhältnisse zur Kunstdichtung bleibt noch vieles unsicher und dunkel und wird, bei der Art des Gegenstandes, vielleicht nie völlige Aufklärung erhalten. Daß Volkspoesie vorhanden war vor der literarischen Dichtung populären Charakters, läßt sich nicht wohl bezweifeln; aber dann ist vielfache Vermischung eingetreten, Entlehnungen von

der einen und der andern Seite, so daß man heut' kaum jemals sicher entscheiden kann, ob man es mit ursprünglicher Volksdichtung oder umgeformtem literarischen Erzeugniß zu thun hat. Und das selber, was man Volksdichtung nennt, geht ja doch zuletzt immer auf einen Einzelnen zurück und ist nur von der Menge als ihr Eigenthum acceptirt worden. Aus dem 15. Jahrhundert haben wir von bekannten und unbekannten Dichtern Sammlungen von Rispetti, in denen der literarische Charakter bald mehr, bald weniger stark hervortritt. Bei Poliziano ist derselbe bedeutend; er hat hier, wie überall, geglättet und idealisirt; in seinen Rispetti verbinden und durchdringen sich die Formen des Volkes mit den Empfindungen und Formen der petrarchischen Poesie. Hier war glücklicher als er sein Gönner Lorenzo de' Medici, der wahre Mittelpunkt des florentinischen Kreises, in welchem man mit der feinsten Bildung das lebendigste Interesse für alle Gattungen der populären Dichtung verband.

Wer Lorenzo de' Medici der Prächtige gewesen sei, ist hier nicht der Ort eingehend darzustellen; seine Gestalt gehört der Geschichte an. Geboren 1448, gestorben, nur 44 Jahre alt, 1492, war er der Sohn Piero's, der Enkel Cosimo's, und die große Macht der Familie befestigte er. Auch er nahm den Titel des Fürsten nicht an, sondern nannte sich schlechtweg Lorenzo di Piero de' Medici cittadin fiorentino; aber die Republik starb in seinen Händen. An sein Gedächtniß heftete sich daher der Flecken der Zerstörung der florentinischen Freiheit, und andere Vorwürfe kommen dazu; als er auf dem Sterbebette Savonarola beichtete, soll er sich selbst dreier Sünden angeklagt haben, der Plünderung von Volterra, der Entnahme von Geldern aus dem Monte delle fanciulle, der öffentlichen Versicherungskasse für Mitgiften, wodurch viele Mädchen mittellos wurden und einem verlorenen Leben anheimfielen; endlich der Grausamkeit gegen seine Feinde nach der Verschwörung der Pazzi. Er stand auch in üblem Rufe wegen ausschweifender Sitten; man hat ihn den Verderber seines Volkes genannt, und dieses ist gewiß zu viel; denn ein einzelner Mensch verdirbt eine Nation nicht, wenn sie nicht schon verdorben ist. Ehedem hat man Lorenzo zu hoch erhoben, ihn als das ideale

Musterbild eines Regenten und Förderers aller edlen und hohen Bestrebungen hingestellt; neuerdings verfiel man bisweilen in die entgegengesetzte Uebertreibung und wollte über den Fehlern die glänzenden Eigenschaften des Mannes nicht mehr anerkennen. Lorenzo ist als Fürst nicht schlechter und nicht besser gewesen als die meisten italienischen Dynasten der Zeit; voll von Geist und Talent, aber ohne Scrupel in moralischen Dingen, nahm er es mit der Wahl seiner Mittel nicht genau, und wenn er sich weniger blutig zeigte als andere, so lag es theilweise wohl in seiner Natur, theilweise aber in der Bevölkerung, welche er regierte. Er war ein geschickter Politiker; man hält ihn für den Erfinder des Systems des Gleichgewichtes, und wenigstens wandte er es zuerst mit kluger Berechnung und in größerer Ausdehnung an. Seiner Energie gelang es, die Stürme zu besänftigen, welche ihn nach der Verschwörung der Pazzi von Seiten des Papstes und des Königs von Neapel bedrohten, und indem er die gegenseitige Eifersucht der Fürsten auf der Halbinsel benutzte, um sie in Schranken zu halten, verschaffte er seiner Stadt zwölf Jahre des Friedens und Wohlstandes. Und inmitten der Staatssorgen fand sein wunderbar beweglicher Geist Zeit für die künstlerischen Beschäftigungen; sein Palast und seine Gärten waren der Versammlungsort der Literaten und Künstler; dort machte der junge Michelangelo seine ersten Arbeiten; dort philosophirten Ficino und Pico; dort dichteten Polizian, Benivieni, die Pulci, und nicht der letzte unter den Dichtern war er selber:

> Quodque alii studiumque vocant durumque laborem,
> Hic tibi ludus erit: fessus civilibus actis,
> Huc is emeritus acuens ad carmina vires.

So sang von ihm Polizian in seinen Nutricia (770).

Im Jahre 1466 sandte Lorenzo, damals 18 Jahre alt, an Federigo von Aragonien, den zweiten Sohn König Ferdinands von Neapel einen Band, in welchem er, auf die Bitte des Prinzen, Lieder der ältesten italienischen Dichter hatte abschreiben lassen, und begleitete die Sammlung mit einem Briefe, in welchem er, der erste seit Dante, einige kritische Urtheile über jene frühesten Denkmäler der Vulgärsprache zu formuliren suchte. Er hatte sich also

mit ihnen beschäftigt, und er hatte mit Eifer Dante und Petrarca gelesen und er war vertraut mit der neuen platonischen Philosophie. So begann er damit, Sonette, Canzonen, Sestinen zu schreiben, den Kopf voll von literarischen Eindrücken, und er selbst verfaßte zu seinen Liedern einen Commentar, welcher mit seiner Gelehrsamkeit und Tiefe das Entzücken des jungen Pico erregte. In der Einleitung rechtfertigte er sich zuerst deshalb, daß er von Liebe schreibe, und zwar damit, daß sie das Herz veredelt (fa il cor gentile), und dann rechtfertigt er sich wegen des Gebrauches der Vulgärsprache und vertheidigt diese in schöner und warmer Weise als fähig, auch die höchsten und ernstesten Gedanken auszudrücken. Es folgt zunächst die Erklärung zu vier seiner ersten Sonette auf den Tod einer schönen Frau; die Umstände werden erzählt, welche zu dem Gedichte die Veranlassung gaben, ganz wie in der Vita Nuova, und aus dieser finden wir Gedanken und Ausdrücke hier, wie auch in dem Reste des Commentars, welcher noch 37 Sonette erläutert. Aber die subtilen, scholastischen Auseinandersetzungen Dante's sind da oft zu geistreichen Raffinements geworden. Jener rief den Tod herbei, der nunmehr süß sei, weil er in der Beatrice gewesen; Lorenzo will den Gedanken noch überbieten: O Tod, sagt er, du bist zu süß, nachdem du in ihr gewesen, und ich, da ich in meiner Trauer nicht Süßigkeit und Tröstung suche, sondern Schmerz, ich will dich deshalb nicht, will nicht sterben, sondern die Pein des Lebens erdulden.

Die schöne Verstorbene, welche er hier beklagte, war die Simonetta Cattaneo, die sein Bruder Giuliano geliebt hatte, und deren ideales Bild Poliziano in den Stanzen entwarf. Lorenzo war nicht ihr Liebhaber; aber, als sie (den 26. April 1476) starb, war der Schmerz, wie er erzählt, allgemein in der Stadt, und die Leute gingen, sie zu schauen, so schön, wie sie noch im Tode war, und ihm kommt ein Vers Petrarca's in den Sinn: Morte bella parea nel suo bel viso, und darauf denkt er, wie süß es sein müßte, ein solches Weib lebendig zu lieben, da die Todte ihm einen so tiefen Eindruck machte, und er beginnt, nach einem Gegenstande zu suchen, der in gleicher Weise seines Affectes würdig wäre. Bei einem Feste sah er unter den Frauen die, welche er dann plato-

nisch liebte und besang, und welche, wie wir wissen, Lucrezia Donati war. In dieser ganzen Geschichte nimmt man von neuem die Reminiscenzen der Vita Nuova wahr, gemischt mit denen von Petrarca's Dichtung. Und die Geschichte war erfunden; in Wirklichkeit bestand seine Neigung zur Lucrezia beim Tode der Simonetta schon seit wenigstens 9 Jahren. Er hat sich seine Liebe literarisch zurechtgelegt, und in den Liedern auf sie ist die Inspiration eine fast ausschließlich literarische. Er ist hier einer der glücklichsten Nachahmer Petrarca's, hat anmuthige Bilder, lebendige Ausdrücke, verfällt nicht in übertriebene Süßlichkeit; aber wahrer Affect offenbart sich nur selten, wie in den Sonetten über Blumen, über die Rosen, die Veilchen, welche an Polizians lateinische Elegie erinnern, oder in dem Liede voll warmer Sinnlichkeit: O veramente felice e beata. Das Vorherrschende ist vielmehr der Geist, den Lorenzo in reichem Maße besaß; der epigrammatische Charakter des Sonettes erscheint immer stärker ausgeprägt, und der Verfasser selber sagt im Commentar: „Der wahre Gegenstand und Stoff der Sonette muß eine hübsche und scharfsinnige Sentenz sein, passend dargestellt und in wenige Verse zusammengedrängt, mit Vermeidung der Dunkelheit und Härte. Große Aehnlichkeit und Uebereinstimmung hat diese Dichtweise mit dem Epigramm in der Zuspitzung des Gedankens und der Gewandtheit des Styles; aber das Sonett ist ernsterer Sentenzen würdig und fähig."

Hier sehen wir Lorenzo von seiner conventionellen Seite; seine wahre Natur verbirgt sich in jenen Liedern hinter fremden, platonischen und petrarchischen Zügen, enthüllt sich aber schon in den Stanzen, welche Selve d'Amore betitelt sind. Sie drücken weniger abstracte Gefühle aus, vielmehr einen realen Affect, welcher in der breiten und harmonischen Form der Octave Raum findet sich zu äußern. Er nennt sie Selve, weil sie keine vorbestimmte Disposition haben, nicht einmal einen festen Gegenstand, sondern einen gemischten Inhalt, wie die Silvae des Statius. Der Verfasser läßt sich vorwärts ziehen von Idee zu Idee; er besingt die Geliebte, den Anfang seiner Leidenschaft, seine gegenwärtigen Empfindungen; bald bietet sich ihm, wie eine am Rande des Weges wachsende Blume, ein anmuthiger oder galanter Gedanke dar, und er bleibt

stehen, ihn zu pflücken, bald ein reiches Bild, und er malt es breit und gemächlich aus. Die zweite Selva ist bedeutender als die erste. Er beginnt mit der Klage um die Abwesenheit der Geliebten, und geht dann zur Hoffnung über, indem er sich ihre Ankunft vorstellt; sie, wie die Simonetta, wird zur Gottheit des Schönen, deren Gegenwart die Natur erblühen und erglänzen macht, und so entfaltet er vor unsern Blicken das idyllische Bild mit allem seinen Zauber. Die Phantasie zeigt ihm auch, wie sie in den Umkreis der Stadt eingeht und sie in Fröhlichkeit versetzt, wie vorher die Gefilde; er schaut sie dort; aber zusammengekauert in einem Winkel erblickt er die Feindin der Liebe und des Glückes, die Eifersucht, und er entwirft von ihr das Bild und die phantastische Geschichte, welche bewundernswerth ist durch den Reichthum der Erfindung. Der Anblick dieser stört seine süßen Illusionen, läßt ihn zu sich selbst und seinen Wehklagen zurückkehren, und mit einem sehr glücklichen Uebergange stellt er sich vor, wie auch seine Geliebte einsam seufzt um seinetwillen, von dem sie fern ist, und verleiht ihren Klagen Ausdruck. Sie erinnert sich melancholisch der einst mit ihm genossenen Glückseligkeit, und es entsteht daraus ein zartes Gemälde des weiblichen Herzens. Von neuem wendet er sich dann zu seinem eigenen Zustande zurück und giebt uns ein anderes phantastisches Bild von der Hoffnung, der Betrügerin, welche uns nur um so elender macht, dem letzten der Uebel, welche aus dem Fasse Pandora's hervorkamen. Dieses erweckt ihm den Gedanken an jenes Glück, dessen die unschuldige Welt sich erfreute vor dem Vergehen des Prometheus, und er nimmt Gelegenheit, das goldene Zeitalter unter der Herrschaft Saturns zu beschreiben, und bittet Amore, ihn in jenen Zustand des Glückes mit der Geliebten zu versetzen, oder, wenn es unmöglich, wenigstens sie ihm wiederzugeben. Endlich erscheint sie, und mit dem Ausdruck der Freude endet das Gedicht.

In diesem freien Umherschweifen der Empfindung und der Phantasie wechseln die Elegie und das idyllische Gemälde mit einander, und liebliche Idylle haben wir im Corinto und in der Ambra, zwei kleinen Poemen, deren erstes in Terzinen, das zweite in Octaven geschrieben ist. Corinto ist ein Hirt, der über die

grausame Galatea klagt, wie der Cyclop bei Theocrit und Polizian. Ambra war der classische Name, den Lorenzo seiner herrlichen Villa von Poggio a Caiano am Ufer des Flusses Ombrone beigelegt hatte; nach ihr betitelte auch Polizian eine seiner Silvae. Gelegenheit zu Lorenzo's Poem gab wahrscheinlich die Ueberschwemmung der Felder durch den Fluß, welche die erste Hälfte des Gedichtes schildert. Der Verfasser hat aus Ambra eine schöne Nymphe gemacht, und erfindet eine Fabel von ihrer Verwandlung, wie Boccaccio von der Mensola. Ambra ward geliebt von dem Berghirten Lauro, welcher den Dichter selbst bezeichnet; aber zu ihr entbrannte, da er sie schaute, der Gott des Flusses Ombrone und verfolgte sie über das Feld hin, bis sie fliehend auf der anderen Seite den Arno traf, der, um den Wunsch des befreundeten Gottes zu unterstützen, sie zurückhalten wollte; auf ihre Bitte jedoch verwandelte Diana die schöne Nymphe in einen Felsen.

Ein drittes Poem in Octaven La Caccia col falcone erzählt eine von jenen Jagdvergnügungen, welche Lorenzo so sehr liebte, mit den verschiedenen kleinen Vorkommnissen, mit den Namen der Jäger und der Hunde, ein Scherz von geringer Bedeutung, aber voll Munterkeit und Bewegung. Lorenzo hat ein frisches Gefühl für die Natur, er beobachtet und studirt sie liebevoll, und für die Wiedergabe seiner Eindrücke findet er originelle und lebendige Bilder. Seine Beschreibungen sind oft wirkungsvoll, nur verlieren sie, wenn man sie neben die Gemälde Polizians hält, die ein innigeres Leben beseelt. So ist Corinto's Schilderung der Rosen in seinem Garten von zarter Anmuth; aber sie enthält mehr Aeußerlichkeiten und so verblaßt sie, wenn man danach die Stanze Polizians über die Rosen liest oder die Ballade desselben, die doch nur Nachahmungen jener Verse Lorenzo's sein mögen.

Auch das Idyll, obgleich es uns die Einfachheit und Unschuld der Natur geben will, bewegt sich im allgemeinen in einer idealen Sphäre; jene Hirten und Hirtinnen mit solchen Empfindungen und solcher Weise, sie zu äußern, werden sich nirgend in der Wirklichkeit finden. Lorenzo nun, dessen Anlage ihn zu einem lebendigen Realismus führte, zu einer unmittelbaren Darstellung der Dinge, die er um sich her sah, hat in seiner Nencia da Barberino das

Idyll aus seiner imaginären Welt herabsteigen lassen; er versetzt es mitten in den Contado von Florenz, wo die Orte und die Dinge mit ihren wahren Namen genannt werden. Vallèra ist ein wirklicher Bauer, welcher der Nencia seine Liebeserklärungen macht, über sie klagt, seinen eigenen Zustand beschreibt, sein Mädchen schildert und lobt in einer Reihe von Rispetti, welche ganz und gar den Ton des Volkes anschlagen, wie das folgende:

> I' t' ho agguagliata alla fata Morgana,
> Che mena seco tanta baronia;
> Io t' assomiglio alla stella Diana,
> Quando apparisce alla capanna mia.
> Più chiara se' che acqua di fontana,
> E se' più dolce che la malvagia;
> Quando ti guardo da sera o mattina,
> Più bianca se' che il fior della farina.[1])

Hier haben wir jene gehäuften Vergleiche, theilweise mit vulgären Dingen, mit Eßwaren und Getränken, wie wir sie in der ländlichen Volkspoesie finden, und auch die Sprache ist hie und da mundartlich gefärbt. Indessen die toscanischen populären Rispetti selbst besitzen schon eine gewisse Idealität, während dem Bauer Lorenzo's auch recht unfeine Bilder in den Sinn kommen; er vergleicht seine Schöne mit dem Schweinefett an Weiße, und dann mit einem alten Backtrog, ihre Zähne mit Pferdezähnen u. dergl. So kommt in das Gedicht ein comisches Element; wir haben hier den vornehmen Mann, der sich ein wenig über das grobe Landvolk lustig macht; doch geschieht das mit Maß und Anstand; es ist ein halb verborgenes Lächeln, welches die Darstellung begleitet und ihr höheren Reiz verleiht.

Die städtische populäre Dichtung, die ballata oder canzone a ballo, von Sacchetti und seinen Zeitgenossen und dann von Giustiniani cultivirt, dessen Lieder sich auch nach Toscana ver-

---

[1]) „Verglichen hab' ich dich der Fee Morgana, Die mit sich führt so viele Baronie; Vergleichen will ich dich dem Morgensterne, Wenn über meiner Hütte er erscheint. Du strahlest reiner als das Quellenwasser, Und süßer bist du als Malvasierwein; Schau' ich dich an des Abends oder Morgens, Bist weißer du als selbst das feinste Mehl."

breiteten und hier so viel Beifall ernteten, erreichte mit Lorenzo de' Medici und Poliziano ihre glänzendste Entfaltung. Lorenzo mischte sich, trotz seiner hohen Stellung, gern unter die fröhlichen Gesellschaften der Bürger, ergötzte sich an ihren Späßen und Vergnügungen, und in seinem eigenen Hause herrschte die heitere Sitte des spöttischen und geistreichen Volkes von Florenz. Hier flogen die Witzworte hin und wider, wenn er jenen Kreis talentvoller und gebildeter Männer bei Tische oder zur Unterhaltung um sich versammelte; man musicirte; man improvisirte, wie es damals die allgemeine Mode in der Stadt und anderswo war; Lorenzo selbst verstand sich auf diese Kunst, und sein Sohn Piero hatte eine wahre Leidenschaft für sie. Beim Mahle, in den Gesellschaften, im Palaste, wie auf der Straße, erklangen die Balladen oder Canzonetten, an denen das 15. Jahrhundert einen außerordentlichen Reichthum besitzt. Eine Abart derselben nannte man damals Barzelletta oder Frottola, wohl zu unterscheiden von der alten Form dieses Namens, welche noch fortbestand. Diese neue Frottola oder Barzelletta ist eine Ballade mit den Besonderheiten, daß sie stets die Ripresa von 4 Versen hat in der Reimordnung a b b a, Mutazionen von zusammen 4 Versen c d c d, und die Volta in der Form d b, worauf man noch die letzten beiden Zeilen der Ripresa oder die ganze Ripresa wiederholt; der Vers ist fast nur der achtsilbige. Eine solche Frottola ist z. B. Lorenzo's Donne belle, io ho cercato. Was den Ton und Inhalt betrifft, so sind diese Tanzlieder ziemlich mannichfaltig und gehen von der Elegie bis zum Spotte und der Ausgelassenheit, welche uns gleichsam die Schritte und Sprünge der Tänzer sehen läßt. Und das letztere ist der geeignetste Inhalt für die Gattung; es ist die beständige Aufforderung, das Leben zu genießen, weil es kurz ist, die Liebe und Lust zu genießen, so lange es möglich ist; denn Jugend und Schönheit fliehen schnell:

Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge,
E'l tempo non aspetta, ma via fugge.
La bella gioventù giammai non torna,
Nè 'l tempo perso giammai non riede indietro . . . .

So singt Lorenzo; es ist die Moral, welche sich in Corinto's

Erzählung von den Rosen ausdrückt und in der Ballade Polizians über denselben Gegenstand. Aus dem schlechten Gebrauche der Zeit zum Genusse des schönen Lebens entsteht Reue und Gewissensbiß, und solcher Art sind die Sünden, welche Lorenzo in einer anderen Ballade mit scherzhafter Miene tiefer Zerknirschung den Frauen beichtet: Donne e fanciulle, io mi fo coscienzia:

> Io mi ricordo ancor d'altri peccati,
> Che per ir dietro a parole di frati
> Molti dolci piaceri ho già lasciati;
> Di questo ancora i' mi fo coscienzia.

In den Händen eines so feinen Politikers wurde auch die Poesie ein Mittel der Regierung. Wie er die Stadt mit neuen Straßen und prächtigen Bauten schmückte, so unterhielt er die Bürgerschaft mit Festen und Zerstreuungen, damit sie mit dem gegenwärtigen Zustande zufrieden lebe und die Sorge für den Staat ihm überlasse. Zeit der Vergnügungen war, wie noch heute, vor allem der Carneval, den man mit Pomp feierte. Aber Lorenzo gefielen die einförmigen Aufzüge nicht, welche in Florenz gebräuchlich waren; er führte die Wagen mit mythologischen und allegorischen Figuren ein, welche auf das Reichste angethan und nach Weise der Triumphe von glänzendem Gefolge begleitet waren. Sehr üblich waren dann die langen Maskenzüge, welche gewisse Stände und Klassen darstellten, wie die Einsiedler oder die Bettler, gewisse Handwerke mit ihren Costümen und Geräthen, wie die Kuchenbäcker, die Schuster, die Trödlerinnen, die Maulthiertreiber; da erschienen auch Bäuerinnen, welche ihre im Stadtgewimmel verlorenen Männer suchten; Mädchen im Streite mit den geschwätzigen Cicaden; die Alten, welche vergeblich ihre entlaufenen jungen Weiber zurückzukehren bitten. Diese Maskeraden durchzogen die Straßen, indem sie in lustigen, theilweise von Lorenzo selbst gedichteten Balladen dem Publikum kundthaten, wer sie seien und was sie wollten. Manche dieser Canti carnascialeschi drücken, wie die Tanzlieder, in anmuthiger Weise die gedankenlose Freude des Festes aus, so das schönste von allen, Lorenzo's Trionfo di Bacco e Arianna, aus dessen Refrain uns wieder die heitere Moral der Renaissancezeit entgegentönt:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia;
Di doman non c'è certezza.

Aber aus einer feinen und geistreichen wurde hier die Lustigkeit oft zu einer groben und unsauberen. Wie bei den Alten die Bacchanalien und Saturnalien, war der Carneval ein zügelloses Fest, bei dem die Gebote des öffentlichen Anstandes verstummten, und so begegnen in den Carnevalsliedern sehr häufig indecente Anspielungen und Zweideutigkeiten. Wie in vielen Zweigen der Literatur, wurde Lorenzo hier der Anreger einer fruchtbaren Production; die Sitte der Triumphe und Umzüge dauerte fort, und immer neue Carnevalslieder wurden auch im folgenden Jahrhundert gedichtet. Im Jahre 1559 veröffentlichte Lasca die vollständigste Sammlung derselben bis auf seine Zeit.

Bei Lorenzo haben wir, wie man sieht, zwei verschiedene Richtungen neben einander, eine ernste, literarische und eine volksthümliche und scherzhafte. Machiavelli, wo er am Ende seiner florentinischen Geschichte die Charakteristik Lorenzo's gab, wunderte sich, wie viele andere, über die Duplicität seiner Natur; nachdem er sein politisches Geschick gerühmt hat, spricht er von seinem Gefallen an frivolen Dingen; er ergötzte sich, sagt er, „an witzigen und spöttischen Leuten und an kindlichen Spielen, mehr als einem solchen Manne anzustehen schien, so daß man ihn oft unter seinen Söhnen und Töchtern sich in ihre Spielereien mengen sah. Und so, wenn man in ihm das leichte und das ernste Leben in Betracht zog, sah man in ihm zwei verschiedene Personen fast mit unmöglicher Verbindung vereinigt." Eine Novelle Lasca's von einem Streiche, welchen er dem anmaßenden Arzte Meister Manente spielte (Cena III, Nov. 10), zeigt uns von Lorenzo das sprechendste Bild, seine Lust an der Neckerei, an lächerlichen Auftritten, während er sich ganz den Schein des Unbetheiligten, des gerechten Richters giebt, die Schonungslosigkeit im Gebrauche seiner Macht gegen den Schwächeren, welcher den Schaden hat und den Spott. Es waren in ihm zwei Menschen, und zuweilen machte sich der zweite Lorenzo, der realistische, ironische, auch über den ersten, den ernsten, idealen, lustig. So in

dem Poem in Terzinen, welches I Beoni oder Il Simposio betitelt ist; hier parodirt er Dante, den er anderswo mit Eifer nachahmte, und der zweite Titel erinnert uns an die platonischen Gastmähler. Als er vom Lande nach Florenz zurückkehrt durch Porta Faenza, trifft der Verfasser eine große Menschenmenge, welche geht, sich an dem guten Weine Gianesse's zu Ponte a Rifredi zu erquicken, und der größte Theil ist schon benebelt. Dieses sind die Geister, in der That „schwankende Gestalten", welche der Dichter an sich vorüberziehen sieht, und er hat auch seinen guten Führer, den Bartolino, dann Nastagio und dann einen anderen, welche ihm die einzelnen Persönlichkeiten nennen; es kommen auch subtile Fragen vor, wie in der Comödie, freilich keine theologischen; sondern der große Zweifel, über welchen ein Trinker seine Syllogismen spinnt, ist dieser: „Wenn das Trinken den Durst vertreibt, der für etwas so Süßes gehalten wird, dann ist also das Trinken ein Uebel; aber in dieser Weise wird dann die Schwierigkeit gelöst: Nie läßt sich der wahrhafte Durst löschen, wie es der meine ist; vielmehr wächst er, je mehr man trinkt, als wenn man Salz tränke; und wie Antaeus, auf die Erde fallend, seine Kräfte wiedererlangt, nach der Sage, so schöpft mein Durst vom Trinken neuen Durst. Und weil das Wasser des Weibleins (der Samaritanerin) den Durst löscht, so trinke ich, um ganz sicher zu gehen, gar kein Wasser, daß ich nicht von jenem kostete." Auf Schritt und Tritt begegnen wir den Entlehnungen aus Dante; an Geist fehlt es nicht; aber doch ist nicht genug vorhanden, um uns die Mißhandlung vergessen zu machen, welche dem göttlichen Gedichte geschieht. Man sagte, daß Lorenzo alles Vorhandene — denn das Poem ist unvollendet — in einer Sitzung niederschrieb; dieses ist nicht glaublich; aber gewiß ward es in der Eile verfaßt; alles scheint nur auf die augenblickliche Ergötzung derer berechnet, welche die dort genannten berühmten florentinischen Zecher von Person kannten.

Lorenzo schrieb, wie wir gesehen haben, auch geistliche Lieder, und er that es aus aufrichtiger Empfindung. Er war der Sohn der frommen Lucrezia Tornabuoni, hatte eine religiöse Erziehung erhalten, und welches Leben er dann führte, können wir aus einem Briefe Polizians erfahren, der für die Sitten der Zeit charakteristisch

ist: „Gestern von dort abgereist," so schreibt er an Lorenzo's Gattin, Clarice Orsini, von einem Ausfluge seines Herrn berichtend, „kamen wir nach S. Miniato, immer singend und bisweilen von heiligen Dingen redend, um nicht die Fastenzeit zu vergessen. An der Lastra kosteten wir den zappolino (Wein von wilder Rebe), den ich weit besser fand, als man dort gesagt hatte. Lorenzo ist guter Dinge und läßt seine Begleiter guter Dinge sein, und gestern zählte ich in der Gesellschaft, die mit Lorenzo war, 26 Pferde. Gestern Abend nach S. Miniato gelangt, begannen wir ein wenig aus S. Augustin zu lesen. Und diese Lectüre löste sich dann in Musiziren auf und in das Zurechtstutzen eines gewissen Mustertänzers, welcher hier ist. Lorenzo geht jetzt, die Messe zu hören. Ein ander Mal werden wir den Brief zu Ende schreiben". So mischte die gebildete Gesellschaft Heiliges und Profanes; die frommen Gewohnheiten bestanden fort; Spötterei und Andacht wechselten mit einander, und wenn die erstere sich in die Behandlung der religiösen Dinge selbst mischt, so beweist sie nicht den Mangel des Glaubens. So ist freilich in Lorenzo's Repräsentation S. Giovanni e Paolo die am meisten geglückte, vom Verfasser am sorgfältigsten ausgeführte Figur die des Julianus Apostata, den das Mittelalter schwarz wie den Teufel dargestellt haben würde. Der Renaissancezeit gefiel dieser Mann voll Stolz und Ruhmbegierde, der den Astrologen mit kühnem Selbstbewustsein erwidert: „Der König und der Weise sind über den Sternen," und, selber ehedem Christ gewesen, die Texte der Evangelien mit vieler Opportunität gegen deren Bekenner citirt, sie von ihrer Habe befreien will, damit sie sich ganz der Contemplation hingeben können. Aber diese Ironie trifft, wie gewöhnlich, die Geistlichkeit und nicht das Dogma.

Von Polizian unterscheidet sich Lorenzo durch seinen stärkeren Realismus; er erreicht nicht den Adel künstlerischer Vollendung, den jener besitzt; er übertrifft ihn wiederum durch seine Vielseitigkeit und die unmittelbare, auch derbe Wiedergabe der Natur. Andere gingen noch weiter in der realistischen Richtung. Lorenzo hatte die Nencia da Barberino geschrieben, welche von ihrem Vallèra besungen wird; Luigi Pulci schrieb die Beca von Dicomano, besungen von ihrem Nuto, und indem er nachahmt, übertreibt er,

macht aus dem comischen Gemälde eine burleske Carikatur. Folgendes ist das Porträt seiner Beca:

La Beca mia è solo un po' piccina,
E zoppica ch' appena te n' adresti.
Nell' occhio ha in tutto una tal magliolina,
Che stu non guardi, tu non lo vedresti.
Pelosa ha intorno quella sua bocchina,
Che proprio al barbio l'assomiglieresti.
E come un quattrin vecchio proprio è bianca;
Solo un marito come me gli manca.[1])

Die scherzhafte Poesie fanden wir im 14. Jahrhundert namentlich durch Antonio Pucci repräsentirt; zu Anfang des 15. verfaßte ein Stefano di Tommaso Finiguerri aus Florenz, genannt mit seltsamem Beinamen il Za, drei satirische Gedichte in Terzinen, in denen er Dante's Comödie parodirt, insofern also ein Vorläufer von Lorenzo's Beoni ist; aber seine Poeme sind sehr geistlos, wesentlich Aufzählungen von Namen, die für die Zeitgenossen einen Reiz haben mochten. In dem ersten La Buca di Monteferrato (wahrscheinlich 1408) sieht er eine endlose Reihe von Banquerottirern und anderen Verarmten zu einer Höhle des Monteferrato im Ombronethal pilgern, wo sie einen Schatz zu finden meinen. Gleicher Art sind die Verspotteten in Il Gagno, nur daß die Scene nach Pisa verlegt ist; sie fahren da auf einer Galeere nach einer Insel, wo man keine Zeche zu zahlen braucht. Endlich Lo Studio d' Atene fingirt, daß von Florenz eine Gesandtschaft mit vielen Büchern und Papier nach Athen zur Wiedereröffnung des Studiums daselbst geschickt werde, und die Nennung der würdigen Personen, welche man zu diesem hohen Zwecke ausgewählt hat, ergiebt die Satire gegen Richter, Notare, Aerzte, Grammatiker der florentinischen Universität.

Etwas jünger als dieser ärmliche Reimer war Burchiello, welcher neben Berni bis auf den heutigen Tag der charakteristische Typus

[1]) „Ein wenig winzig nur ist meine Beca, Und hinkt, daß kaum du dessen wirst gewahr. Im Auge hat sie nichts als nur ein Fleckchen, Das du nicht siehst, wenn du es nicht betrachtest. Ihr Mündchen ist geziert mit einem Bärtchen, Daß man der Barbe sie vergleichen kann. Und wie ein alter Heller ist sie weiß; Es fehlt ihr nur ein Mann, wie ich es bin."

der burlesken Dichtung in Italien geblieben ist. Il Burchiello war sein Beiname; er hieß Domenico di Giovanni und war Barbier in der Straße Calimala in Florenz:

> La poesia combatte col rasoio,
> E spesso hanno per me di gran quistioni,

sagte er von sich in einem seiner bekanntesten Sonette. Seine Einschreibung in die Zunft der Aerzte und Apotheker stammt aus dem Jahre 1432; bald darauf muß er seine Vaterstadt verlassen haben, welche er lange Zeit und vielleicht überhaupt nicht wiedersah, möglicherweise wegen seiner kühnen Reden in politischen Dingen; denn in seinen Gedichten zeigt er sich der medicäischen Parthei sehr feindlich. Er verweilte dann lange in Siena in elenden Verhältnissen und von Krankheit gepeinigt, welche ihm seine ausschweifende Lebensweise zugezogen hatte. Durch Liebeshändel und Spottverse erwarb er sich Feindschaften, und diesen hatte er es wohl zu danken, daß er 1439 wegen geringfügiger Vergehen drei Mal zu Geldstrafen von zusammen über 300 lire verurtheilt und, als er nicht zahlen konnte, gefangen gesetzt ward. Erst nach 7monatlicher oder noch längerer Haft wurde er in Freiheit gesetzt. 1445 ging er nach Rom, wo er ebenfalls in Noth und Elend lebte und 1448 starb. Wie Pucci behandelt Burchiello in seinen Sonetten die kleinen Dinge des alltäglichen Lebens, besonders oft die Erbärmlichkeiten seiner eigenen Lage, die er bitter zu belächeln vermag. Sein Humor ist ein grober und täppischer und verfällt nicht selten in Schmutzigkeiten. Wie fast immer bei den burlesken Dichtern, enthalten seine Verse so zahlreiche Anspielungen auf ephemere Verhältnisse, daß vieles heute ganz unverständlich bleibt. Nicht wenige der Sonette jedoch sind absichtlich mit Narrheiten vollgestopft und gewiß auch in seiner Zeit nicht viel klarer gewesen als jetzt. Er fügt hier Dinge an einander, welche in gar keiner denkbaren Beziehung stehen, wie der Zufall sie ihm in die Feder bringt, und der Reim sie gerade vertragen kann; seine Phantasie macht die sonderbarsten Sprünge, ergötzt sich an den gewaltsamen Contrasten, die aber derartig sind, daß aus ihnen kein Witz, sondern nur Unsinn entsteht:

> Nominativi fritti e mappamondi
> E l' arca die Noè fra due colonne

Cantavan tutti Chirieleisonne
Per l' influenza de' taglier mal tondi.

Der Beiname Burchiello könnte, wie man vermuthet hat, von diesem Verfahren herrühren; denn fare alla burchia bedeutete toscanisch „auf's Gerathewohl thun". Diese Manier fand Nachahmer in Bernardo Bellincioni, Alessandro Adimari, Antonio Alamanni, und vielen anderen. Man nannte sie alla burchiellesca; aber erfunden hatte sie Burchiello eigentlich nicht; schon Andrea Orcagna, der 1375 gestorbene Maler und Architekt, schrieb dergleichen Verse, vielleicht zuerst als Carikatur der oft so dunkelen und räthselhaften Sonette, die wir damals besonders in den poetischen Correspondenzen finden, und in solcher lächerlichen Zusammenhäufung unsinniger und unverträglicher Dinge gefielen sich auch die alten französischen Fatrasieen.

Bernardo Bellincioni, ebenfalls ein Florentiner, richtete, solange er noch in seiner Vaterstadt lebte, seine Scherze, Schmeichelei, Bettelei und Danksagung an Lorenzo de' Medici, der ihn unterstützte und verwendete, auch ihm mit Sonetten im Style Burchiello's erwiderte. Dann stand Bellincioni im Dienste Lodovico Gonzaga's, des Bischofs von Guastalla, seit 1474 in dem Niccolò da Correggio's und endlich fand er bleibende Unterkunft in Mailand bei Lodovico Sforza, wo er 1491 starb. Er pries in überschwänglicher Weise den Moro, wegen seiner Liebe und Aufopferung für den herzoglichen Neffen, während jener mit allen Mitteln selbst nach dem Throne strebte; er pries ihn, der später die Fremden in das Land rief, als den Hort Italiens, als die Schutzwehr gegen die Barbaren, sieht in ihm vereint, was Machiavelli beim Fürsten verlangte, den Fuchs und den Löwen (Che sarà? Che vuol fare? . . . .). Er stellt den Spott in den Dienst seines Herrn, richtet ihn gegen Papst Innocenz und den König von Neapel, verhöhnt die, welche seines allweisen Lodovico Politik zu kritisiren wagen. Bellincioni ist der burleske Dichter bei Hofe als Schmeichler und Possenreißer. Man vergnügte sich auch damit, ihrer zwei sich in comischer Weise anklaffen, sich in Schnurren überbieten zu lassen, wie es die Jongleure im Mittelalter thaten.

Ein ähnliche Rolle, wie Bellincioni in Mailand, spielte in

Ferrara bei Ercole I. Antonio Cammelli, genannt nach seiner Vaterstadt il Pistoia (1440—1502). Aber er besitzt mehr Geist und Begabung; vor allem seine politischen Sonette über den Zustand Italiens, über den Zug Karls VIII. und Ludwigs XII., über die römische Corruption sind wirksam in der Bitterkeit und Kraft der Satire, und namentlich die in dialogischer Form, mit kurzer Frage und Antwort, welche uns die Verhältnisse mit schlagender Dramatik lebendig machen. Pistoia, der, wie gewöhnlich diese burlesken Dichter, von Armuth gedrückt war, wurde 1487 als capitano an der porta di Sta. Croce in Reggio angestellt, verlor dieses Amt nach 10 Jahren, war aber 1499 wieder im Besitze desselben durch Verwendung der Marchesa von Mantua Isabella Gonzaga, welche ihm sehr gewogen war. Für sie wurden auch, nach Pistoia's Tode, dessen Gedichte auf Antrieb Niccolò da Correggio's gesammelt.

In Lorenzo de' Medici's Gesellschaft waren die hauptsächlichen Spaßmacher Luigi Pulci und Matteo Franco, welche, um ihren Gönner und die Freunde lachen zu machen, sich scherzweise in einer Reihe von Sonetten bekämpften. Franco's lustige Gedichte, welche, wie Polizian sagt, in ganz Italien gepriesen wurden, machten den Verfasser Lorenzo so werth, daß, wenn er auf das Land oder in die Bäder reiste, er ihn immer mit sich nahm, um sich an seinen Scherzen zu erheitern. Aber er war auch einer ernsten Thätigkeit fähig; die Medici verwendeten ihn viel als ihren Geschäftsträger, und er benahm sich klug und gewandt. Piero, den der Vater schon als Kind Verse Franco's zum Ergötzen des Freundeskreises hatte herstammeln lassen, machte ihn nach Lorenzo's Tode zum Canonicus am Dome von Florenz. Luigi Pulci ward in einem anderen, umfangreichen Werke humoristischer Dichter in einem höheren Sinne, und in jenem, dem romantischen Gedichte Il Morgante, liegt seine wahre Bedeutung für die Literaturgeschichte.

Die volksthümliche Dichtung, ehedem verachtet und vernachlässigt als etwas Rohes und Niedriges, hatte jetzt die hohe Ehre empfangen, von Polizian mit eleganten Formen bekleidet zu werden, aus dem Munde des Medicäers wiederzutönen; sie übte auf die ganze literarische Bewegung der Zeit einen mächtigen und segens-

reichen Einfluß aus. Aber es gab noch eine volksthümliche Gattung, welche wir bisher bei Seite gelassen haben; wir beschäftigten uns mit den scenischen Vorstellungen und der Lyrik; es bleibt noch die erzählende Poesie der Ritterromane, welche Pulci zuerst künstlerisch behandelte, welcher Bojardo einen neuen Charakter aufprägte, und welche in Ariosto's Gedicht ihre Vollendung erhielt und in ihm die bedeutendste poetische Schöpfung der Renaissancezeit hervorbrachte.

XX.

Die Ritterdichtung. Pulci und Bojardo.

Von Oberitalien, wo die ritterliche Dichtung in ihrer franco-italienischen Form am Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts blühte, kam die Gattung nach Toscana, als sich in dieser Provinz für so lange Zeit die ganze italienische Literatur concentrirte, ja wurde, wie diese, spezifisch florentinisch. Und hier veredelte sie sich bis zu einem gewissen Grade, fand, an Stelle der monotonen einreimigen Tirade, eine mannichfaltigere Form in der ottava rima, und neben den Romanen in Versen erschien auch eine lange Reihe von solchen in Prosa, welche im allgemeinen eine gebildetere Sprache besitzen und gewisse Einwirkungen von der Kunst empfingen. Lange blieb die Gattung dem Volke überlassen; die höheren Kreise der Gesellschaft interessirten sich nicht weniger für die aus Frankreich gekommenen Erzählungen; aber sie bedurften nicht so sehr der Uebertragungen und Umformungen und konnten die Originale selbst lesen.

Von den Romanen des bretonischen Cyclus finden sich nur wenige ältere Versionen in italienischer Sprache. Es sind vor allem die schon an anderer Stelle erwähnten beiden Prosaredactionen der Tavola Rotonda, die eine in einer Handschrift der Riccardiana vielleicht noch aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, die andere der Laurenziana scheint bedeutend jünger und entstand jedenfalls nach Dante's Comödie, aus der sie schon Reminiscenzen enthält.

Die Storia di Merlino ist gegen 1379 aus dem französischen Romane Roberts de Boron übersetzt. Aus derselben Zeit mögen stammen das Fragment einer Prosaübersetzung des Guiron le Courtois, das Poem Febusso e Breusso in 6 Gesängen, die Cantari di Carduino, die kleinen Poeme von Tristano e Lancelotto, quando combattettero al Petrone di Merlino, der Morte di Tristano und der Vendetta di Tristano, und das umfangreichere der Struzione della Tavola Rotonda in 7 Gesängen. Den Vorzug gab man dem französisch nationalen Cyclus von Karl d. Gr. und seinen Paladinen. Die Geschichten von Artus, Tristan und Lancelot waren mehr geeignet, den gebildeten Klassen zu gefallen; dem Geschmacke des Volkes entsprach besser der kriegerische Geist der carolingischen Sage, wo die Ritter ihre Heldenthaten nicht nur im Dienste einer Dame vollführten, sondern kämpften, um Reiche zu erobern, heidnische Völker zu unterjochen, durch die Gewalt ihres Armes die Dinge der Welt von oben nach unten zu kehren; das waren weit wichtigere und bewundernswerthere Vorgänge für den, welcher an ihrer Realität nicht zweifelte. Und dazu kam, daß Karl d. Gr., in welchem das römische Kaiserthum wieder auferstand, welcher das durch Attila oder Totilas zerstörte Florenz hergestellt haben sollte, eine in Italien besonders populäre Gestalt war. In Wahrheit jedoch hatte der carolingische Kreis auch schon viel von seinem ursprünglichen strengeren Charakter verloren, und die Fülle des Abenteuerlichen brachte diese Geschichten denen der Tafelrunde näher, wenngleich der Unterschied immer noch bedeutend blieb.

In Frankreich selber schwand das Verständniß für jene Empfindungen, welche anfänglich die Inspiration der Chansons de geste gebildet hatten, im Laufe der Zeit mehr und mehr, und statt dessen waltete das Interesse für die Erzählung an sich vor, für die außerordentlichen und wunderbaren Ereignisse, die sie berichtete, die Größe und den Glanz der Gestalten, welche sie vorführte. Und dieses war es, was der französischen erzählenden Literatur die Verbreitung über ganz Europa verschaffte, wodurch sie besonders allenthalben das Volk anzog. Das national-patriotische Element ging verloren, wenn die Stoffe aus dem einen Lande in das andere wanderten, und höchstens blieb ein Ueberrest desselben in dem Bewußtsein der Zu-

sammengehörigkeit der lateinischen Nationen. Der feudale Geist war in Italien nie recht lebendig gewesen. Das religiöse Element, welches so innig mit der Materie verknüpft war, nahm auch fernerhin einen großen Raum ein, und es blieb wenigstens äußerlich so auch bei den Kunstdichtern; immer wurde gegen die Sarazenen gekämpft, und, wenn sie besiegt waren, gab es ein großes Taufen von Königen und Völkern, und die nicht daran wollten, mußten über die Klinge springen; die Helden waren gar fromm, beteten inbrünstig, ehe sie drein schlugen, wurden von Gott beschützt, und, wenn sie fielen, that sich der Himmel auf, ihre Seelen zu empfangen. Aber, mochte sich das ungebildete Publikum hier auch erbauen, was dasselbe hauptsächlich fesselte, war doch die Buntheit des Geschehenden, die gewaltigen Waffenthaten, die wunderbaren Proben von Kraft und Muth, die unerwarteten Abenteuer, Gefahren und Rettungen. Die Phantasie des Volkes ergötzt sich jederzeit an Fabeleien, und die Sucht nach dem Romanhaften war besonders stark in dieser Epoche, drängte sich in alle Gattungen der Literatur, auch in die geistlichen Schauspiele, wie die Stella und die Sta. Uliva, welche nichts als dramatisirte Novellen sind, auch in die Legenden, wie den heiligen Brandan, der unter dem religiösen Gewande, in seinen verschiedenen Umformungen eine Art phantastischer Reisebeschreibung wurde und eben diesem Charakter seine Popularität verdankte.

Die ritterliche Dichtung war für den öffentlichen Vortrag bestimmt; der Bänkelsänger, cantastorie, ist eine Figur, welche noch nicht gänzlich aus dem italienischen Leben verschwunden ist. In Sicilien blüht die Kunst dieser Erzähler noch, welche auf Straßen und Plätzen dem Volke in einem nach Weise des Recitativs modulirten Vortrage ihre Geschichten zum Besten geben; in Neapel nennt man sie jetzt nach ihrem Lieblingshelden Rinaldi; aber hier pflegen sie nicht mehr frei zu sprechen, sondern aus gedruckten Büchern abzulesen, die dem Volke einen höheren Respect vor der Glaubwürdigkeit der Erzählung einflößen. Aus diesen Ueberresten können wir uns ungefähr vorstellen, was der Bänkelsänger im 14. und 15. Jahrhundert gewesen ist; nur war die Rolle, die er damals spielte, eine bei weitem bedeutendere. Die Commune von Perugia

hielt lange Zeit offizielle Canterini, wie man sie nannte; sie standen in nicht geringer Achtung; die Obrigkeit wählte sie mit Sorgfalt, ließ sie sich oft von anderswoher kommen, besonders aus Florenz; es waren angestellte Beamte, welche die Herren Prioren der Stadt, zur Erholung von den anstrengenden Regierungsgeschäften, besonders bei Tische, zu unterhalten, dann aber auch dem Volke auf der Straße vorzutragen hatten. Eine ähnliche Institution mag es in anderen Communen gegeben haben. Die Bänkelsänger musicirten, sangen, erzählten, behandelten alle möglichen Gegenstände, heilige und profane, Lyrik, Geschichte, Fabel, Sage, Didactik; aber die Lieblingsgattung waren die Rittergedichte. Oft waren sie Vortragende und Dichter in einer Person, und den Poemen merkt man die mangelhafte Bildung der Verfasser an, obwohl sie höher stehen als die der franco-italienischen Periode. Trivial und vulgär sind Inhalt und Form, die Verse prosaisch, oft fehlerhaft, die Reime unvollkommen, dabei ein Ueberfluß an Flickworten, an conventionellen Epitheten, welche zum großen Theil noch aus den französischen Originalen stammten. Bei alledem besitzen diese Productionen in ihrer Kindlichkeit und natürlichen Lebendigkeit für uns ein gewisses Interesse, indem sie uns den Geschmack und die Neigungen des Volkes offenbaren. Die Poeme haben fast immer eine erschreckende Länge; die Zahl der Stanzen pflegt in die Tausende, ja Zehntausende zu steigen. Für den Vortrag sind sie in canti oder cantari getheilt, deren jeder mit einer religiösen Anrufung beginnt, und endet mit der Licenz und der Einladung an das Publikum, am folgenden Tage wiederzukommen. Und damit diese Aufforderung wirksam sei, sucht der Erzähler in schlauer Weise seinen Gesang gerade da zu schließen, wo die Geschichte sich an einem Punkte großer Spannung befindet, und alle begierig sind zu erfahren, wie das Abenteuer ausgehen werde. Der einzige Zweck ist allenthalben, Eindruck auf die Menge zu machen und daher Wunder auf Wunder zu häufen. Und doch war natürlich die Erfindung beschränkt, und dieselben Situationen und Umstände wiederholen sich bis zum Ueberdruß, so daß wir fast immer schon vorher sagen können, was geschehen werde. Sieht man recht zu, so reducirt sich das Repertorium jener populären Verfasser auf eine kleine Zahl

von Typen und Ereignissen, welche überall erscheinen, mehr oder weniger variirt, mehr oder weniger geschickt zusammengestellt.

Das Grundmotiv der meisten Geschichten bildet der Streit der Familien von Chiaramonte und Maganza; Rinaldo aus der ersteren war in Italien der populärste Held; doch auch andere, wie Orlando, Ugieri, Bovo d'Antona werden zu Potagonisten. Die Idee, die sämmtlichen in den Dichtungen auftretenden Verräther zu einem Geschlechte zu verbinden und von einander abstammen zu lassen, ist, wenn auch nicht in Italien entstanden, so doch erst hier zur Ausbildung und zu der großen Bedeutung für die Handlung der Erzählungen gelangt; vollends italienisch war die Bezeichnung dieses Geschlechtes als das der Maganzesen. Dieser Unification des bösen Prinzipes trat dann eine solche des guten gegenüber, und auch die wackeren Ritter waren alle verwandt, bildeten, in einer verwickelten Genealogie, in der sich die Erzähler sehr gefallen, das Haus von Chiaramonte. Von seinen verrätherischen Gegnern wird der Held, das Musterbild der Tugend und Tapferkeit, bei Hofe angeschwärzt; Karl d. Gr. oder wie der König von Frankreich gerade heißen mag, läßt sich beschwatzen und verbannt den edlen Ritter aus seiner Nähe. Nun beginnt der abenteuerliche Zug des letzteren, für welchen man das Vorbild in der franco-italienischen Entrée de Spagne fand; er geht in das Land der Heiden, und dort, unbekannt oder unter erdichtetem Namen, macht er alle erstaunen durch seine Heldenthaten, siegt in den Turnieren, welche die Könige und Sultane ausschreiben, um dem Tapfersten die Hand einer Tochter zu geben, vertheidigt Städte und Reiche gegen irgend einen fürchterlichen Feind und erobert das Land des letzteren. Darauf, durch einen Zufall, durch einen Possenreißer, der von Hof zu Hof zieht und ihn in Frankreich gesehen hat, oder auch durch die Spione der bösen Maganzesen, welche die Welt durchstreifen, ihm zu schaden, wird er erkannt und verrathen, und, als Christ inmitten der Ungläubigen, kommt er in große Gefahr; man wirft ihn in ein Thurmverließ und bedroht ihn mit dem Tode. Aber irgend eine wunderschöne saracenische Dame, Tochter eines Königs, Sultans oder Admirals, verliebt sich in ihn, ermuthigt ihn und befreit ihn, und bisweilen tauft und heirathet er sie. Oder auch, ihn zu befreien kommen gerade im rechten

Augenblick andere Paladine, welche ihn suchten. Endlich kehrt er in die Heimath zurück, wo indessen der Kaiser in große Noth gerathen ist, bedrängt von einem zahllosen saracenischen Heere, und so bedarf er seines Armes, wo dann die Maganzesen ihre Niedrigkeit und Feigheit offenbaren, der verfolgte Held dagegen seinen Muth und seine Kraft; er rettet Frankreich und die Christenheit und gelangt zu Gnade und Ehren mehr als jemals zuvor.

Wenn so die Erzählung noch nicht lang genug geworden war, so gab es ein einfaches Hilfsmittel. Der edelmüthige Held verzeiht den falschen Verräthern, und diese zum Danke beginnen alsbald von neuem ihre Ränke zu spinnen, bis es ihnen gelingt, ihn abermals verjagen zu lassen, und wir sehen dieselbe Geschichte mit gewissen Variationen sich wiederholen. So findet sich, was für den Dichter das Wesentliche war, vielfältige Gelegenheit, wunderbare Waffenthaten zu beschreiben, jene furchtbaren Streiche mit Lanze und Schwert, welche von einer Seite zur andern gehen, den Kopf spalten oder den ganzen Menschen oder gar ihn und das Pferd, die Unerschrockenheit und die unermeßlichen Kräfte des Paladins, welcher sich unter Tausende von Feinden wirft und im Handumdrehen ganze Reihen niedersäbelt, welcher Ungeheuer bezwingt und mit gewaltigen Keulen und Schlägeln bewaffnete Riesen. Die häufige Wiederkehr derselben Erfindungen störte das Volk so wenig wie die Kinder, welche in den Märchen beständig die nämlichen Dinge mit neuer Freude aufnehmen. Auch fand ja der Vortrag der Romane bruchstückweise statt, so daß ihre Monotonie nicht so fühlbar werden konnte wie heut' bei fortlaufender Lectüre.

Solche im 14. und 15. Jahrhundert entstandene Rittergedichte in Octaven sind der Rinaldo da Montalbano, Ugieri il Danese, Bovo d'Antona, die Spagna in rima, welche von Karls d. Gr. Krieg in Spanien und der Niederlage von Ronceval handelt, der Aspromonte, d. i. der Zug Karls und Rolands gegen die nach Italien gekommenen saracenischen Könige Agolante und Almonte, das Innamoramento di Carlo, Fierabraccia ed Ulivieri, die Geschichte von der starken Königin Ancroia, und so noch viele andere. Frühzeitig beginnen auch schon die Bearbeitungen in Prosa, welche den des Lesens Kundigen zur Unterhaltung dienten, und

aus denen auch wiederum die Bänkelsänger ihren Stoff schöpften. Der Fioravante ist noch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und sehr alterthümlich im Style; er enthält Züge echter Leidenschaft, welche sich öfters zur größten Rohheit steigern. Jünger und wohl sämmtlich schon aus dem 15. Jahrhundert sind die Spagna in Prosa und der Viaggio di Carlo Magno in Ispagna, zwei verschiedene Versionen der Unterwerfung Spaniens, die Seconda Spagna und der Acquisto di Ponente, welche nochmalige Angriffe der Saracenen auf Spanien, nach Karls erster Eroberung, erzählen, der Rinaldo in Prosa, der Rinaldino, u. s. w.

Zwei Prosaromane erfreuten sich bis auf den heutigen Tag einer ununterbrochenen Popularität, sind die beiden beliebtesten italienischen Volksbücher geworden und werden auf den Straßen in immer neuen Drucken verkauft, in welchen sie auf's Ungeschickteste entstellt und bis zu völliger Unverständlichkeit verstümmelt erscheinen. Dieses sind die Reali di Francia und der Guerino il Meschino, die Werke eines Andrea dei Magnabotti aus Barberino in Val d'Elsa, welcher bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts lebte, maestro di canto war und noch eine Reihe anderer Romane schrieb, den Aspromonte in Prosa, die unmittelbare Fortsetzung der Reali, die Storie Nerbonesi, den Ajolfo und den Ugone d'Alvernia.

Die Reali erzählen eine völlig fabelhafte Geschichte von der römischen Abstammung und den Thaten des französischen Königsgeschlechtes bis auf Karl d. Gr. Das 1. Buch handelt von Fiovo, dem Sohne des ersten christlichen Kaisers Constantin und als solcher von der Vorsehung zur Gründung der Dynastie bestimmt, welche den Glauben verbreiten sollte. Wegen eines von ihm begangenen Todschlages muß er aus Rom entfliehen; im Walde bei Corneto empfängt er von einem Eremiten das heilige Banner der Oriflamme, erobert das noch heidnische Frankreich, tauft es und setzt sein eigenes königliches Haus an die Stelle des älteren, von den Trojanern entstammten, das mit dem letzten Könige Fiorenze erloschen ist. Das 2. Buch giebt uns die Geschichte Fioravante's, des Enkels Fiovo's, welcher, wegen der Beleidigung seines Lehrers Salardo aus dem Königreiche verbannt, im Heidenlande die gewöhnlichen

Gefahren und Abenteuer besteht, nach Frankreich heimkehrt und dann von neuem zu den Sarazenen geht, um seine treue Drusolina zu holen, die Tochter des Königs Balante von Balda. Das Ende des Buches beschäftigt sich mit eben dieser Drusolina; sie wird von der Schwiegermutter verleumdet, von dem Gatten verjagt mit ihren beiden Säuglingen, aber beschützt vom heiligen Marcus, der sie in Gestalt eines Löwen begleitet und so seltsamer Weise von ihr für ihren Gatten ausgegeben wird, bis sie durch wunderbare Wechselfälle wieder nach Frankreich zurückkommen. Die beiden Söhne Fioravante's und Drusolina's sind Gisberto Fier Visaggio und Ottaviano dal Lione, von denen das 3. Buch berichtet. Von dem ersten stammt ein König Michele, von diesem Agnolo Costantino, und dessen Sohn ist Pipin, der Vater Karls d. Gr. So ist die Geschichte auf den Kopf gestellt, um den großen Kaiser direct aus Constantins Geschlecht stammen zu lassen und nicht von einem die Krone usurpirenden Vasallen.

Das 4. und 5. Buch bilden eine Abschweifung vom Hauptgegenstande, enthalten die Geschichte von Buovo d'Antona, der zu einem Abkömmling des Ottaviano dal Lione gemacht wird, und weiter die Erzählung von seinem Tode und der Rache der Söhne für ihn; dieser Theil ist ganz besonders reich an bunten, romantischen Ereignissen. Im 6. und letzten Buche sind noch drei Erzählungen vereinigt, die von Berta mit dem großen Fuße, der Gemahlin Pipins, und der Geburt Karls d. Gr., ferner der Mainetto oder die Jugend Karls d. Gr. in Spanien am Hofe des Königs Galafro, seine Liebe zur Tochter des Königs, der schönen Galeana, und die Wiedereroberung seines Reiches; endlich die Jugend Rolands, des Neffen Karls und Sohnes von Berta und Milo, der in Verbannung und Armuth zu Sutri in Italien geboren und aufgewachsen ist, bis der Oheim ihn dort findet und erkennt und mit sich nach Frankreich nimmt. Von dem ganzen Romane ist dieser Orlandino der anziehendste Theil; die Unbefangenheit und Keckheit des Knaben, in welchem die künftige Heldengröße aufkeimt, sind mit Glück dargestellt.

Für die ersten 3 Bücher schöpfen die Reali den Stoff fast ganz und gar aus dem alten Fioravante, für die übrigen scheint

der Verfasser mannichfaltige Quellen gehabt und zugleich toscanische Versionen in Prosa und in Reimen, franco-italienische und vielleicht auch direct altfranzösische Gedichte benutzt zu haben. Auf der Grundlage dieses ausgedehnten Materials machte er eine Art gelehrter Arbeit; er giebt sich ganz das Ansehen des Historikers. Seine Absicht ist, den Ursprung und die Abstammung der französischen Könige in solcher Weise zu schreiben, daß der Leser aus dem Volke ohne weiteres daran glauben könne, und wirklich enthält das Buch, trotz aller Uebertreibungen und Wunder, nichts, was damals und auch heute dieser Classe des Publikums in Italien unglaublich erschiene. Er erzählt die Thatsachen mit dem Tone eigener Ueberzeugung und sucht ihren causalen Zusammenhang klar begreiflich zu machen, die Motive und die Folgen jeder Handlung hervortreten zu lassen; er zeigt eine große Scrupulosität in der Feststellung gewisser kleiner Umstände, vermerkt bei manchen Punkten die divergirenden Meinungen der Autoren, affectirt chronologische und geographische Genauigkeit, und oft macht er lange Digressionen, um eingehend die Lage der Länder zu beschreiben, von denen die Rede ist. In Wahrheit ist natürlich, wie die Thatsachen selber, auch die Geographie und Chronologie ganz fabelhaft. Aber der Verfasser hatte richtig den Geschmack des Volkes erkannt. Diese Physiognomie der Wahrhaftigkeit war nicht zum geringsten Theile die Ursache der großen Popularität des Buches. Der Leser fand hier, wie er glaubte, in authentischer Weise, einen so wichtigen Gegenstand, Herkunft und Geschlecht des großen Kaisers, der der Mittelpunkt der Traditionen war.

Der Styl des Buches ist oft dürr und trocken, von Thatsache zu Thatsache forteilend, wie es der Menge gefällt, die begierig ist, neue Dinge zu hören. Allein hin und wieder kommen gewisse rhetorische Blumen und Zierrathen zum Vorschein, und vollends wuchern diese üppig empor in den eingestreuten Reden und den mehrfach vorkommenden Liebesbriefen. Man sieht, daß Andrea ein Mann von höherer Bildung war, als im allgemeinen die Klasse der öffentlichen Erzähler besaß, und dasselbe beweist seine Vorliebe für allgemeine Sentenzen, für classische Beispiele und Bilder aus der antiken Mythologie.

Der Guerino il Meschino hat einen von dem der Reali verschiedenen Charakter; das Interesse hat hier noch eine andere Quelle, und das übernatürliche Wunderbare nimmt einen größeren Raum ein. Guerino, der Sohn Millone's von Tarent und der Felisia, wird, als die Eltern die Herrschaft von Durazzo verlieren und in das Gefängniß geworfen werden, als Säugling von der Amme gerettet und dann von Corsaren gefangen und als Sclave in Constantinopel verkauft; deswegen, da man den wahren Namen des Knaben nicht kennt, nennt man ihn, mit Beziehung auf seine elende Lage, den Meschino. Aber er steigt allmählich zu großem Ansehen beim Kaiser empor; seine Heldenthaten befreien Griechenland von den Türken, und, da ihm nunmehr inmitten seines Ruhmesglanzes die Dunkelheit seiner Abkunft vorgeworfen wird, so beschließt er nicht eher zu ruhen, als bis er seinen Vater gefunden habe. So beginnt er seine große Reise nach der Art des irrenden Ritters, der auf das Gerathewohl hinauszieht und überall, wo sich die Gelegenheit bietet, seinen Arm leiht, das Recht zu vertheidigen und das Unrecht zu züchtigen. Hier verbindet sich mit dem Interesse für die außerordentlichen Beweise von Muth und Kraft dasjenige für die wunderbaren Reiseabenteuer, für die unbekannten Länder des Ostens und des Südens, wie in dem Alexanderromane. Daher werden ausführlich die Gegenden beschrieben mit zahllosen, seltsamen und barbarischen, geographischen Namen, die Sitten der Einwohner, die Pflanzen und Spezereien, die Reichthümer der Fürsten, die Riesen, welche Menschenfleisch essen, die Ungeheuer, die mißgestalteten Völkerschaften, mit Hundsköpfen, mit nur einem Fuße, oder mit vier Beinen und einem einzigen Auge mitten auf der Brust. Alles das sieht der Meschino auf seiner Reise, und er hat Kämpfe ohne Zahl mit den Türken und Arabern zu bestehen; wohin er auch kommt, giebt es immer irgend eine belagerte Stadt, ein von den Feinden bedrängtes Königreich, und er wird stets zum Generalcapitän ernannt. Er geht im Osten bis zu den Bäumen der Sonne und des Mondes, um über seine Familie die Orakel der heidnischen Idole Apollo und Diana zu vernehmen; dann kehrt er nach dem Westen zurück, steigt in Italien in das verzauberte Reich der Fee Alcina hinunter, und, nach Irland gelangt, besucht

er das berühmte Purgatorium des heil. Patricius. Alle Antworten, die er erhielt, geben ihm noch nicht die gesuchte Lösung des Räthsels. Endlich kommt er von neuem nach Italien zurück, wird Capitän Guizzardo's, des Königs von Apulien und Bruders Millone's, nimmt Durazzo ein, befreit den Vater und die Mutter, und nun erkennt er sie vermöge der Zeichen, die er von den Bäumen im fernen Orient, von der Fee und in der Höhle des heil. Patricius erhalten hat. Es ist also der Gipfelpunkt des Romanhaften und Wunderbaren: der Sohn, der nach 32 Jahren, nachdem er die ganze Erde durchstreift hat, nachdem er sogar in die Hölle hinabgestiegen ist, durch eine Fügung des Zufalles oder der Vorsehung den gesuchten Vater, ohne es zu wissen, aus dem Gefängniß erlöst.

Boccaccio bereits hatte in seinem Filocolo, in der Teseide und dem Filostrato Elemente der ritterlichen Dichtung verwendet, indem er sie mit den classischen Formen zu verbinden strebte. Antonio Pucci dagegen, der selbst nur eine Art Bänkelsänger war, folgte in seinen kleinen Poemen ganz der volksthümlichen Weise. Ein Werk von höherer literarischer Bedeutung entstand aus dem Rittergedichte zuerst, als sich Luigi Pulci desselben bemächtigte.

Luigi Pulci war in Florenz den 15. August 1432 geboren; er hatte zwei Brüder, Luca (geboren 1431) und Bernardo (geboren 1438); der erstere betrieb den Handel, zuerst in Rom, und dann in Florenz, aber immer mit sehr wenig Glück, so daß er Schulden halber in das Gefängniß des Stinche kam, wo er 1470 starb. Er hinterließ den Brüdern die Last der Familie und ein zerrüttetes Vermögen; die Gläubiger wollten auch Hand an die Besitzungen im Mugello legen, welche sie von den Eltern geerbt hatten. In diesen Nöthen mußte Lorenzo de' Medici helfen. Die Briefe Luigi's an diesen offenbaren eine große und aufrichtige Liebe zu seinem Wohlthäter und eine große Intimität; Luigi redet ihn mit „du" an, spricht und scherzt in ganz familiärer Weise. Er hatte schon die Gunst Cosimo's, Piero's und der Lucrezia Tornabuoni genossen und war 16 Jahre älter als Lorenzo; der erste uns erhaltene Brief ist von 1465, als dieser nur 17 Jahre zählte. Sie waren Gefährten bei ihren Vergnügungen, und Lorenzo fand großes Gefallen an seiner Lustigkeit und seinen spaßhaften Einfällen. Von

Possen sind die Briefe voll, geschrieben in jenem Tone, den man in den Sonetten und im Morgante wiederfindet; sie geben uns ein lebendiges Bild von der Anlage ihres Verfassers. Luigi war ein guter Gesell, zuweilen ein wenig derb, gebildet, doch fern von der feinen Bildung Polizians und Lorenzo's. Ende 1470 ging er im Auftrage des Medicäers nach Neapel; 1473 heirathete er die Lucrezia di Manno degli Albizzi, wohl von Lorenzo dazu bestimmt. Er war dann mehrmals, in Angelegenheiten seines Gönners, in Bologna, Mailand und anderen Städten Oberitaliens, trat auch in ein intimes Verhältniß zu den Herrn von S. Severino, besonders Roberto, dem berühmten Condottiere. Mit ihm weilte er in Verona, auf der Reise nach Venedig, als er (den 28. August 1484) den letzten Brief an Lorenzo schrieb, und bald nachher, im October oder November desselben Jahres, starb er, nach einigen Angaben in Padua.

Die Pulci waren eine Familie von Dichtern. Der jüngere Bruder Bernardo (gestorben 1488) und seine Frau Antonia schrieben geistliche Schauspiele. Die poetische Thätigkeit des älteren, Luca, ist nicht mit Bestimmtheit von derjenigen Luigi's zu trennen. Das Poem auf Lorenzo's Turnier, das man dem ersteren beilegte, dürfte, wie wir sahen, eher das Werk des letzteren sein, oder wenigstens ist es von ihm beendet. Und so scheint Luigi auch der Verfasser der 29 Stanzen zu sein, welche an Luca's unvollendet gebliebenen Ciriffo Calvaneo als provisorischer Schluß angehängt wurden. Der Ciriffo Calvaneo sollte die ganze Geschichte der beiden ritterlichen Gefährten Ciriffo und il Povero Avveduto erzählen; aber die 5 Gesänge, welche Luca von dem Poem niederschrieb, handeln fast allein von den Heldenthaten des zweiten, des Povero Avveduto, in den Schlachten um Ascalona, wo er für den König Tibaldo gegen Ludwig von Frankreich und Wilhelm von Orange kämpft. Mehrmals kommt übrigens jene humoristische Manier zum Vorschein, die den Morgante auszeichnet; vielleicht hatte der Bruder auch hier Hand an das Werk des Verstorbenen gelegt. Das idyllische Poem Il Driadeo endlich, welches gleichfalls Luca zugeschrieben ward, rührt sicherlich von Luigi her. Hier, wie an manchen Stellen des Morgante, opferte er der allgemeinen Vorliebe seiner Zeit für die pastorale Dichtung.

Luigi's Rittergedicht Il Morgante scheint gegen 1471 begonnen zu sein; 1481 wurde es zum ersten Male gedruckt, aber nur erst 23 Gesänge; die vollständige Ausgabe in 28 ist am 7. Februar 1483 beendet. Hier heißt es in einer Schlußbemerkung, daß der Verfasser sein Werk auf Wunsch der Lucrezia Tornabuoni, der Mutter Lorenzo's, unternommen habe, und, wenn man einer Nachricht Bernardo Tasso's glauben darf, so wären die einzelnen Gesänge im Kreise des Medicäers bei Tische vorgetragen worden, wie die der alten Rhapsoden. Jedenfalls dienten sie zu Kurzweil und Belustigung der geistvollen Gesellschaft; man spendete ihm Beifall und ertheilte ihm auch Rathschläge. An verschiedenen Stellen seines Gedichtes, wo Pulci auf das Wärmste seine Freundschaft für Polizian ausdrückt, sagt er, daß dieser ihn bei der Arbeit unterstützt habe, indem er ihm Quellen für seinen Stoff nachwies, d. h. da diese Quellen fingirte sind, indem er ihm gewisse fruchtbare Ideen an die Hand gab (s. Morgante, XXV, 115, 169; XXVIII, 145 ff.). Allein dieser Einfluß Polizians ist sehr übertrieben worden, und sogar die Meinung aufgekommen, daß das ganze Poem von ihm sei. In Wahrheit zeigt der Morgante einen von seiner Kunst sehr verschiedenen Charakter; das wußte Pulci wohl, und, indem er das glänzende Genie seines Freundes bewundert, spricht er mit großer Bescheidenheit von seiner eigenen Befähigung und den eigenen poetischen Zwecken (XXVIII, 138 ff.): „Ich" sagt er „verlange keinen Lorbeerkranz, mit dem sich Griechen und Lateiner krönen .... Ich gehe durch den Wald und blase meine Flöte, zufrieden, wenn ich Tirsi und Dameta finde; denn ich bin kein guter Hirte, geschweige ein guter Dichter .... Ich fahre dahin mit meiner Barke, soweit ein kleines Schiff sich in das Wasser hinauswagen kann; und soviel ich mit der Phantasie aushecke, jedem zu gefallen, das ist mein Ziel." Es ist eine Poesie ohne Prätension, von einem familiären Charakter; die classischen Elemente mangeln nicht, aber bleiben Aeußerlichkeiten, ohne Einfluß auf das Wesen der Dichtung. Er ahmt im Morgante die Formen des volksthümlichen Poems nach und behält die traditionellen Einrichtungen desselben bei. Wie die Bänkelsänger, beginnt er jeden Gesang mit einer Anrufung Christi oder der Jungfrau und endet mit der Licenz, beschließt auch

das ganze Gedicht mit einem ausgedehnteren Salve Regina. Der Gang der Erzählung ist der gewöhnliche der früheren Romane; natürlich dürfen wir da nicht eine einheitliche Handlung suchen wollen; es ist eine Anhäufung von nicht allzu fest verknüpften Abenteuern, Schlachten, Zaubereien und Liebesgeschichten.

Und es ist gerade der Stoff, welchen die Volksdichter am liebsten behandelten, die Feindschaft zwischen dem Hause von Chiaramonte und dem der Verräther von Maganza, die Intriguen der letzteren, welche die Helden, Orlando, Rinaldo, in die Verbannung treiben, in den Orient, wo sie kämpfen zur Verbreitung des Glaubens oder um schöne Prinzessinnen von der Bedrängniß durch grausame Sarazenen und Riesen zu befreien, bis sie an den Hof zurückkehren und den Kampf mit den Maganzesen selbst wiederbeginnen. Mittelpunkt der Ränke ist Gano oder Ganellone, welcher nie ermüdet, aus den ihm geschaffenen Schwierigkeiten immer wieder zu entwischen und stets von neuem Kaiser Karl zu bethören weiß, einen alten Schwachkopf, der ihm alles glaubt und so seine treuen Vasallen in's Verderben bringt. Den Schluß bildet die berühmte Katastrophe der Rolandssage, die Schlacht von Roncisvalle, die letzte große Intrigue Gano's, welche den größten Theil seiner tapferen Gegner vernichtet, aber auch ihm selbst das Leben kostet, da dem wackern Kaiser endlich die Augen aufgehen. Der Charakter dieses Ganellone, sein Schleichen und Heucheln, seine unerschöpfliche Fruchtbarkeit an Listen und Ränken, ist mit Geschicklichkeit entwickelt, besonders bei dem Aufenthalte am Hofe Marsilio's, wo sich sehr feine Züge psychologischer Malerei finden. Protagonist des Ganzen wäre eigentlich Orlando; aber Pulci hat vielmehr das Poem Morgante betitelt, indem er so seine wahre Absicht durchblicken ließ; denn Morgante, welcher in der That nicht die Hauptrolle spielt und schon im 20. Gesange, gegen die Mitte des Werkes, ganz verschwindet, ist eine halb ernste, halb burleske Gestalt, ein Riese, welcher von Orlando bei seinem ersten Abenteuer im Orient zum Christenthum bekehrt worden ist, und nun, mit einem großen Glockenschwengel bewaffnet, ihm getreulich als Knappe folgt, indem er die Welt durch seine ungeheuren Kraftproben in Staunen setzt. Er trägt einmal ein ganzes Zelt mit zwei Rittern darin auf den

Schultern hinweg, reißt eine Mauer ein und erhebt das eiserne Thor als Schild über sich, dient in einem Schiffe an Stelle des Mastes, um zuletzt durch den Biß eines Krebses zu sterben.

Aber nicht allein bemerken wir in Pulci's Gedichte überall den Anschluß an die Bänkelsängerpoesie, sondern durch die Entdeckung Pio Rajna's ist sogar sein volksthümliches Original bekannt geworden, welchem er für einen großen Theil seines Werkes fast immer Schritt für Schritt folgte, nicht selten sogar in Ausdrücken und Phrasen. Dieses Poem, dem Rajna den Titel l'Orlando gegeben hat, eine jener rohen Productionen, welche zum Vortrage auf dem Platze bestimmt waren, begleitet den Morgante bis zum 22. Gesange; für das Uebrige, die Schlacht von Ronceval, hatte Pulci zur Quelle andere populäre Gedichte, die er jedoch mit weit größerer Freiheit benutzte. Dieser zweite Theil des Morgante lag ursprünglich wohl kaum im Plane des Verfassers; er umfaßt die letzten 5 Gesänge, wird also in der 1. Ausgabe, welche nur 23 enthielt, noch gefehlt haben, was sich nur bei deren Seltenheit schwer verifiziren läßt. Beide Theile sind lose mit einander verbunden und die Erzählung macht einen Sprung; denn zwischen den anderen Abenteuern und den Kämpfen in Spanien liegt ein langer Zeitraum; alle Helden, die dort jung waren, erscheinen hier alt.

Wie nahe indessen Pulci sich an sein Vorbild halten mochte, es war ein gebildeter Mann, der ein rohes und kindliches Machwerk bearbeitete, und in seinen Händen erhielt das Gedicht einen neuen und originellen Charakter. Von vielen Veränderungen, die er vornahm, ist es kaum nöthig zu sprechen. Der Styl des Volkspoems war trivial und prosaisch; der des Morgante ist nicht elegant, aber flüssig, lebendig und kraftvoll. Die Schilderung der äußeren Dinge, die der seelischen Vorgänge hat sich erweitert und verfeinert; die Subjectivität ist stärker geworden, und wir haben Betrachtungen und Reden, welche dort fehlten. Aber alles das ist noch nicht das Wesentliche.

In dem volksthümlichen Poem war ein burleskes Element, und die Spuren desselben lassen sich in das altfranzösische Epos hinaufverfolgen. In dem Rolandsliede finden wir schon einen drastischen Zug, wo der Verräther Ganelon den Küchenjungen

zur Obhut übergeben wird; es ist ein Scherz wie in den Darstellungen der Hölle; der Sünder wird mit beißendem Spott überschüttet. Ironische und spaßhafte Phrasen verwenden die Jongleure häufig; es erscheinen auch comische Persönlichkeiten, wie Renouart mit dem Hebebaum in Aliscans. In der Chanson von Karls d. Gr. Reise nach Jerusalem und Constantinopel werden von dem Kaiser und seinen Pairs gar drollige Geschichten berichtet; aber eine Unehrerbietigkeit gegen die dargestellten Helden lag, nach der damaligen Anschauungsweise, darin nicht; das Comische mischte sich in die Erzählungen, ohne den Stoff der Rittersage selbst anzugreifen. Aehnlich war es in der italienischen Volksdichtung. Der Bänkelsänger, Abkömmling der alten Possenreißer, ließ, um den großen Ernst der Ereignisse zu unterbrechen, von Zeit zu Zeit einen spaßhaften Zug einfließen. Comisch war schon die Figur Morgante's, welche gewisse Aehnlichkeit mit dem alten französischen Renouart besitzt. Auch in dem Volksgedichte wird, wo die Scenen des Kampfes mit den Schweinen an der Quelle, des Pferdes, das unter der Last des Riesen zusammenbricht, geschildert werden, eine rohe Heiterkeit sichtbar; die ungeheuerlichen Dinge, welche der gutmüthige Coloß ausführt, erweckten das Gelächter der Zuhörer. Aber die Comik bleibt episodisch; das Volk war weit entfernt, über die Ritter und ihre Heldenthaten zu lachen; es glaubte naiv an die Dinge, welche ihm der Bänkelsänger vortrug. Indessen paßte dieser natürlich alle jene alten Geschichten seinem Verständniß und Geschmack und dem seines Publikums an, gab den Kaisern, Königen und Rittern eine spießbürgerliche und vulgäre Physiognomie, ähnlich der der Zuhörer selber. Das Volk konnte das Mißverhältniß nicht bemerken; für dieses war es eine unbewußte Comik, welche hervorsprang und zum Bewußtsein kam, sobald die Dinge auf dieselbe Weise dargestellt vor ein gebildetes Publikum gebracht wurden, wie das eben in Pulci's Morgante geschah.

Es erging Pulci mit dem populären Rittergedichte ähnlich wie Lorenzo de' Medici in seiner Nencia mit den Rispetti des Landvolkes, wo in die Nachahmung der volksthümlichen Gattung halbverborgen der Spott eindrang. Das Comische kam ungesucht in das Poem durch den Contrast zwischen dem gebildeten Dichter

und seiner plebejischen Gattung. Die wahre satirische Absicht fehlt durchaus. Gewiß dachte Pulci nicht daran, die ritterlichen Sitten zu verspotten, welche die Fürsten seiner Zeit und gerade besonders die Medici wiederbeleben wollten, und die er selbst in der Giostra gefeiert hatte; was er belachte, war nur die Weise, wie der Bänkelsänger die alten Rittergeschichten übertrieb und entstellte. Jene populären Productionen waren eine Art unbewußter Parodieen; sie geriethen in's Lächerliche, wenn man sie mit stärkeren und lebendigeren Farben wiedergab in ihren Uebertreibungen, ihrer Vulgarität, welche mit dem ursprünglich so hohen Geiste des Stoffes im Widerspruch stand. Daher bleibt aus den volksthümlichen Quellen in Pulci's Darstellung eine sonderbare Mischung, der Ernst, mit welchem das Volk die Traditionen aufnahm, und der Spott der gebildeten Gesellschaft, für welche das nur Narrenspossen sind. Oft schreitet die Erzählung eine lange Strecke ganz ernsthaft vorwärts, so daß viele zweifelhaft wurden, wie es eigentlich gemeint sei, und ob das ganze Werk burlesk ist oder nicht. Aber hinter dieser Gravität ist immer der Scherz verborgen und kommt bei Gelegenheit zum Vorschein; das Lachen zerstört in einem Momente, was eine lange Reihe von Stanzen aufgebaut hat; der Dichter treibt mit dem Leser sein Spiel, und dieser kann sich nicht erwärmen, daß nicht hinterdrein ein Witzwort, wie ein kaltes Bad, seine Erregung vernichtete.

Die pathetischste Situation, die, welche am leichtesten ein tieferes Interesse erwecken könnte, und welche der Dichter selbst auch mit mehr Ernst behandelt hat als das Uebrige, ist die Schlacht von Ronceval. Und doch fehlen auch hier die Späße nicht ganz. Orlando ermüdet und dem Tode nahe, wie er sein getödtetes Roß Vegliantino betrauert, erinnert den Dichter an Pyramus, der seine Thisbe beweint. Als so viele Seelen gefallener Christen zum Himmel getragen werden, empfindet er Mitleid mit dem armen alten Petrus, der schwitzt und keucht, da er so oft die Thüre aufsperren muß, und dem das ewige Hosiannasingen die Ohren betäubt. Besonders liebt er dann die drastischen Bilder, welche von Dingen der Küche entnommen sind; so erscheint z. B. das Schlachtfeld wie

„ein Tiegel mit einem großen Ragout von Blut, Köpfen, Füßen und anderem Knochenwerk“ (XXVII, 56).

Allein der Morgante enthält zwei sehr lange Episoden, welche der Verfasser nicht in seinen Quellen fand und aus eigener Phantasie hinzufügte, nämlich die von Margutte und die von Astarotte. Hier haben wir daher nicht die Mischung von Ernst und Scherz, und der Geschmack des Dichters tritt unverhüllt zu Tage. Margutte (XVIII, 112 bis XIX, 154) ist eine für sich selbst dargestellte burleske Figur, nicht, wie der Rest des Gedichtes, auf ursprünglich ernster Grundlage. Er ist ein kleinerer Riese, den Morgante unterwegs trifft, als er auszieht, Orlando im Orient aufzusuchen. Wenn Morgante die gutmüthige Kraft darstellt, so ist dagegen Margutte die personificirte Schlauheit und Schuftigkeit. Auf Morgante's Fragen, wer er sei, legt er ein Glaubensbekenntniß des cynischsten Materialismus ab (XVIII, 115); er hat alle sieben Todsünden auf sich geladen und eine gute Zahl Erlassungssünden, und er ist stolz darauf. Morgante findet aber Gefallen an dem wunderlichen Kauze und nimmt ihn zum Reisegefährten. Sie kommen an ein Wirthshaus, wo sie einen gebratenen Büffel mit sammt der Haut verspeisen. In der Nacht packt Margutte alles zusammen, was er in Haus und Küche findet, selbst den Eimer und das Reibeisen, lädt es auf das Kameel des Wirths, schmiert mit der Butter des Wirthes die Riegel, damit man sie nicht klirren höre, und, nachdem er ihm noch das Haus angezündet hat, geht er fröhlich mit Morgante und dem Kameele von dannen. Aus dem Stehlen hat er eine besondere Kunst gemacht und sie mit Sorgfalt studirt; aber dafür hat ihn sein Genosse jedes Mal zum Besten, wenn es sich um das Essen handelt, wo ihm immer nur die Knochen zum Benagen bleiben und daher dann viel drolliges Gezänke entsteht. Auch Morgante selbst hat in dieser Episode seinen Charakter etwas verändert; er ist comischer geworden, und, um das Lächerliche zu erhöhen, hat der Verfasser noch seltsamer seine Dimensionen übertrieben. Er verzehrt einen Büffel, ein Einhorn, einen Basilisken, ein Kameel, er verzehrt einen Elephanten, während Margutte gegangen ist, Wasser zu holen, und als derselbe wiederkommt, findet er ihn schon damit beschäftigt, sich mit

einer Pinie die Zähne zu stochern. Auf ihrem Wege begegnen sie einer Jungfrau, Florinetta, der Tochter des Königs Filomeno von Belfiore, welche geraubt und im Walde gefangen gehalten ist von zwei Riesen, Beltramo und Sperante; Morgante und Margutte tödten diese und führen das Mädchen mit sich, um sie ihrem Vater zurückzubringen. Hier, in dem Kampfe und der Befreiung der schönen Prinzessin, haben wir wirklich, das einzige Mal in dem Gedichte, eine Parodie des irrenden Ritters (XIX, 37):

> Disse Morgante: Amendue siam giganti,
> Da te a me vantaggio veggo poco;
> Noi andiam pel mondo cavalieri erranti
> Per amor combattendo in ogni loco . . .

und dann greifen sie sich mit Fäusten und Zähnen an; Morgante beißt dem Sperante die Nase und die Ohren ab.

Am Hofe des Königs Filomeno findet sich Margutte recht in seinem Elemente; man macht ihn zum Koch, und er kann sich den ganzen Tag nach Herzenslust gütlich thun. Darauf, als er von da wieder fortgewandert ist, den Magen voll Speisen und den Kopf voll Wein, wird er beim Anblick eines Affen, der seine ihm von Morgante zum Scherz weggenommenen gelben Stiefel angezogen hat, von solcher Heiterkeit ergriffen, daß er vor Lachen platzt. Morgante begräbt ihn mit allen Eßwaaren und Küchengeräthen, die er gestohlen hatte, sehr betrübt, daß er dieses Original nicht hat zur Belustigung seinem Orlando bringen können.

Diese Episode von Margutte wurde besonders populär, und ward auch für sich, ohne den Rest des Gedichtes, gedruckt. Immerhin ist die Comik hier eine niedrige; sie gefällt durch ihre Munterkeit und Keckheit eine Weile; aber, wäre das ganze Werk in diesem Tone, so würde es unerträglich werden. Eine viel bedeutendere Erfindung ist der Astarotte, der theologische Teufel (XXV, 118—168; 200—332; XXVI, 79—88).

Die Stellung Pulci's gegenüber der Religion war ähnlich der, welche er gegenüber dem Ritterthum einnahm; auch hier hat sich der Spott ohne satirische Absicht eingestellt. Aus der Volksliteratur hat er das religiöse Element aufgenommen wie alles Uebrige; er behielt die Anrufungen zu Anfang und zu Ende der Gesänge bei,

und zuweilen nehmen sich diese Gebete seltsam genug aus, wie zu Beginn von XIX, mitten in der Geschichte des cynischen Materialisten Margutte. Gesang XII schließt mit den Worten:

Im anderen Gesang sollt ihr's erfahren;
Der Engel Gottes halt' euch bei den Haaren.

Anderswo finden sich sehr erbauliche Heidenbekehrungen; Rinaldo predigt dem besiegten Fuligatto (XXIII, 27); Spinellone sieht sterbend den Himmel offen mit allen Heiligen und Engeln (XVIII, 76 ff.). Als Orlando dem Hinscheiden nahe ist, steigt Gabriel hernieder und verkündet ihm den Lohn, der ihn im Paradiese erwartet.

Deswegen sahen die einen in dem Gedichte eine Verspottung der Kirche, die anderen eine aufrichtige Gläubigkeit. Savonarola ließ dasselbe verbrennen wie das Decameron. Foscolo vertheidigte die Catholicität des Morgante, und Ranke glaubte, trotz der Scherze, an eine wahre Religiosität des Verfassers. Gewiß, Pulci, der schon in seiner Zeit, und nicht, wie Foscolo meinte, erst nach dem tridentiner Concil, von den Pfaffen angegriffen wurde (XXVIII, 42 ff.), war kein Ketzer; um das zu sein, hatte er nicht Glauben genug; und er war auch nicht Atheist, wenigstens nicht mit Bewußtsein. Er participirte nur an einem Indifferentismus, der in seiner Zeit sich verbreitete, und der bei vielen sich, wie noch heute, mit strenger Beibehaltung der religiösen Gebräuche verband. Es war ein Schwanken zwischen Scepticismus und gläubiger Gewohnheit[1]). In seinen Sonetten machte er sich über den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele lustig; in der Confessione, einem langen Gedicht in Terzinen, bereut er seine Sünden, will dem Rathe Fra Mariano's folgen und diejenigen seiner Verse widerrufen Che non dicon secondo l' Evangelio. Und doch auch in diesem wortreichen Bekenntniß ist man nicht immer von seinem vollen Ernste überzeugt. Wo der Glaube nicht tief wurzelt, stellt sich der Spott leicht ein, wenn man den äußeren Formen auch noch so große Wichtigkeit beilegt.

Aus dieser Stellung zu den religiösen Dingen entstand die

1) S. Carducci, Studi Lett. p. 99.

Figur des Astarotte. Er ist ein Teufel, welchen der Necromant Malagigi beschwört, als er die Ränke Gano's bemerkt und das Unglück, welches die Paladine in Spanien bedroht. Malagigi will erfahren, wo sich seine Vettern Rinaldo und Ricciardetto befinden, um sie zu Hilfe rufen zu können, und im Laufe ihrer Unterredung vertieft sich Astarotte in eine lange theologische Auseinandersetzung (XXV, 141—161). Raisonnirende und disputirende Teufel besaß die italienische Literatur schon vorher; bei Bonvesin von Riva streitet Satan mit der Jungfrau und setzt ihr hart zu mit trefflichen Argumenten; Dante's schwarzer Cherubim, der die Seele Guido's da Montefeltro holt, zeigt sich als scholastischer Logiker. Aber Astarotte ist dazu auch ein gläubiger Teufel, welcher mit Feierlichkeit die christlichen Dogmen predigt. Er antwortet sehr gelehrt auf Malagigi's Fragen, beweist ihm mit Anführung der Texte, daß die Allwissenheit nur Gott besitzt, nicht die Engel, auch nicht der Sohn. Dann berührt Malagigi den schwierigen Punkt, warum Gott jene Engel geschaffen habe, deren Fall er vorhersehen mußte; aber Astarotte hat die tiefste Ehrfurcht vor der göttlichen Majestät, vertheidigt deren Gerechtigkeit, tadelt die Ueberhebung der Menschen, welche in den Abgrund der Vorsehung dringen wollen.

Auf Malagigi's Bitte geht Astarotte, Rinaldo in Aegypten aufzusuchen; er und Farfarello, ein anderer Teufel, den er sich zum Gefährten genommen hat, schlüpfen in Bajardo und das Roß Ricciardetto's, und es beginnt die phantastische Reise der beiden unsichtbar gemachten Ritter mit den beiden Teufeln durch Afrika und Spanien nach Ronceval. Sie fahren dahin mit Windeseile, überspringen die Flüsse und Seeen, setzen über die Meerenge von Gibraltar, wo die beiden Pferde sich höher erheben als die Sonne und wie Vögel die Luft durchschneiden. Und hier giebt Astarotte seine berühmte Belehrung über die Existenz anderer Erdtheile, thut ihnen kund, daß es ein Irrthum gewesen, wenn Hercules hier die Welt zu Ende glaubte, daß man weiter hinaus segeln könne, daß da drunten bewohnte Länder seien und Städte und Königreiche wie hier, und daß man da Kriege führe und Frieden schließe und Götter anbete. Es sind kühne Behauptungen der Wissenschaft, niedergeschrieben etwa 10 Jahre vor Columbus' Reise; Pulci selbst

sind sie kaum zuzumuthen, und man glaubt, daß sie ihm von seinem Freunde, dem berühmten Mathematiker und Astronomen Paolo Toscanelli (1397—1482) an die Hand gegeben worden seien, welcher schon seit 1474 Columbus in seinem Plane ermunterte. Hier aber bietet sich auch für Astarotte eine neue Gelegenheit, sein theologisches Wissen zu zeigen; er redet mit tiefer Ueberzeugung von der Wahrheit des catholischen Glaubens und der Möglichkeit der Rettung für die, welche aus Unkenntniß irren, wie die Bewohner der anderen Hemisphäre, und nicht aus Verstocktheit, wie die Juden und Sarazenen (XXV, 232—43): „Die tieferen, namentlich speculativen Fragen" sagte Ranke, indem er solche Stellen Pulci's im Auge hatte, „werden mit unleugbarem Ernste vorgenommen." Freilich klingen sie erbaulich; nur schade, daß es der Teufel selber ist, der hier über Theologie discutirt.

Und dieser gelehrte Teufel ist in Wahrheit auch ein guter Teufel. Er ist ein vortrefflicher Reisemarschall; den Paladinen, welche Malagigi seiner Obhut anvertraut hat, läßt er es an nichts fehlen; unterwegs wird sehr gut gegessen und getrunken, und man vertreibt sich auch die Zeit mit Späßen. Nach Saragossa gelangt, gehen sie unsichtbar an den Hof zur Mahlzeit der Königin Blanda und ihrer Tochter Luciana, die einst Rinaldo's Flamme gewesen ist, und ziehen den sarazenischen Majestäten die Teller und Becher vor der Nase weg, so daß eine allgemeine Verwirrung entsteht, bis ein gewaltiges Niesen des unsichtbaren Ricciardetto die ganze Hofgesellschaft in die Flucht jagt und auch sie sich davon machen, Rinaldo aber nicht, ohne der immer noch hübschen Luciana ein Paar schallende Küsse aufzuheften. Was Wunder also, daß am Ziele ihrer Reise die Ritter und die Teufel ganz gerührt von einander Abschied nehmen, und Rinaldo jetzt glaubt, daß es auch in der Hölle Liebenswürdigkeit, Höflichkeit und Freundschaft gebe.

In dieser humoristischen Gestalt des Teufels Astarotte sehen wir des Verfassers Talent von seiner besten Seite; es ist das Vollkommenste, was er hervorgebracht hat. Pulci besitzt eine lebendige und frische Darstellungsgabe, die spezifisch florentinische Fähigkeit der geistvollen Erzählung, wofür die schönsten Beispiele wohl gewisse Geschichtchen und Fabeln sind, die er einige Male angebracht

hat; so die Novelle von der Aebtissin aus dem Decameron (IX, 2), welche er in eine Stanze zusammendrängt (XVI, 59), die Fabel von Fuchs und Hahn (IX, 20—22), Salomo's Urtheil über die geträumten Ochsen (XIII, 31—34). An solchen Stellen zeigt er große Anmuth und bezaubernden Witz. Dazu bedient er sich einer leichtfließenden und natürlichen Sprache, handhabt mit bewunderns- würdiger Meisterschaft das Idiom seiner Vaterstadt und dessen wirksame sprichwörtliche Ausdrücke, für welche sein Gedicht eine wahre Fundgrube geworden ist. Manche nahmen Anstoß an jener beständigen Scherzhaftigkeit, welche mit der ursprünglichen Würde des Gegenstandes contrastirt; aber gerade hierin liegt die Originalität des Werkes, welches ohne dieses ermüden würde wie die Volkspoeme. Die muntere Laune ist es, welche uns die Einbildungskraft erfrischt, die gutmüthige Lustigkeit, welche uns den Verfasser liebenswürdig macht und um derentwillen man es gern verzeiht, wenn sein Realismus hier und da einmal in das Grobe und Plebejische geräth.

Pulci war ein witziger und geistreicher Bürger des democratischen Florenz. Bojardo, Graf von Scandiano, der Verfasser des Orlando Innamorato, war ein Edelmann von hoher Abkunft, am Hofe von Ferrara, dem glänzendsten Italiens in jener Epoche. Matteo Maria Bojardo, der Sohn des Grafen Giovanni und der Lucia, einer Schwester des lateinischen Dichters Tito Vespasiano Strozzi, geboren gegen 1434, besaß durch Erbschaft seiner Familie das ferraresische Feudum Scandiano, und genoß großes Ansehen bei den estensischen Fürsten Borso († 1471) und Ercole I., welcher ihn in einem Decrete consocium nostrum fidissimum et dilectissimum nannte. Im Jahre 1471 begleitete er Borso nach Rom, als derselbe dort vom Papste die feierliche Investitur mit der ihm von Kaiser Friedrich III. (1452) verliehenen Herzogswürde empfing. 1473 geleitete er mit anderen Edelleuten Eleonora von Aragonien, die Braut Ercole's, von Neapel nach Ferrara. 1478 ward er zum Capitän von Reggio ernannt, kam in gleicher Eigenschaft 1481 nach Modena und 1487 von neuem nach Reggio, wo er bis zu seinem Tode am 20. Dec. 1494 verblieb. 1472 hatte er sich mit Taddea Gonzaga, der Tochter des Grafen von Novellara, vermählt.

Ferrara war einer der Mittelpunkte der italienischen Renaissance; hier lehrte bis 1460 Guarino von Verona und dann sein Sohn Battista Guarini; als lateinischer Dichter zeichnete sich durch elegante Handhabung des Verses Tito Vespasiano Strozzi (1422—1505) aus, der schon erwähnte mütterliche Oheim Bojardo's. Und dieser selbst nahm lebhaften Antheil an der classischen Cultur, welche ihn umgab; er war wohl bewandert im Lateinischen und Griechischen, übersetzte in's Italienische den Herodot, dem Herzoge Ercole zu Gefallen, ferner Xenophons Cyropaedia, Apuleius' Goldenen Esel, und einen Aemilius Probus (Degli Uomini Illustri di Grecia), welcher nur irrthümliche Benennung für Cornelius Nepos zu sein scheint. Als eine Uebersetzung giebt sich auch ein historisches Werk Bojardo's, die Istoria Imperiale di Ricobaldo Ferrarese, welche aber das Pomarium des alten Chronisten frei bearbeitet mit Zusätzen aus anderen Quellen.

In seiner Jugend schrieb Bojardo 10 lateinische Eclogen und später 10 italienische mit den gewöhnlichen Liebesklagen und Lobpreisungen der Fürsten. In Sonetten und Canzonen besang er eine Antonia Caprara aus Reggio, und zeigt hier einen gewissen Reichthum des Bildes, dem es aber zu sehr an Mannichfaltigkeit fehlt. Für die bei Hofe so beliebten dramatischen Vorstellungen verfaßte er, wie wir sahen, seinen Timone, eine Comödie in 5 Acten in Terzinen, im Anschluß an Lucians Dialog.

Die ritterliche Dichtung, welche Bojardo den Inhalt für sein Hauptwerk hergab, war in Ferrara ebenfalls von Alters her wohl bekannt. Hier hatten im 13. Jahrhundert die Troubadours verkehrt, und für einen Markgrafen von Este hatte 1358 der Bolognese Niccolò da Casola sein Gedicht Attila in barbarischem Französisch geschrieben. Die Bibliotheken der estensischen Fürsten enthielten zum größten Theile französische Bücher und unter ihnen sehr viele Ritterromane, den Lancelot, Graal, Guiron, Merlin, Roland, Alexander, Bueve und andere, wie uns die 1437 unter Niccolò III. und 1488 unter Ercole I. angefertigten Inventare zeigen. Allein eine volksthümliche Gattung der Ritterdichtung, wie in Florenz, entwickelte sich hier nicht; es blieb eine aristocratische Literatur, und die Vornehmen, denen die Romane so sehr gefielen,

konnten sie im französischen Texte lesen. Als daher hier Bojardo als der erste es unternahm, ein Rittergedicht in italienischer Sprache zu schreiben, mußte er etwas von dem Werke Pulci's ganz Verschiedenes hevorbringen, und so ist die Frage von keiner großen Wichtigkeit, ob er den Morgante gekannt habe, der wenigstens theilweise vor dem Orlando Innamorato abgefaßt sein wird; denn die Verwandtschaft zwischen beiden ist gering. Pulci reproducirte die populäre Gattung, die er in Florenz vorfand, in solcher Weise, daß die Comik hervortrat; Bojardo hingegen macht das ritterliche Poem zur Dichtung der vornehmen, höfischen Gesellschaft. Die Anreden seiner Gesänge wenden sich nicht an die Menge, wie die des cantastorie, sondern an die Damen und Cavaliere, denen er das Gedicht wohl vorlesen mochte.

Indessen, wenn das Volk sich fast ausschließlich mit dem carolingischen Cyclus beschäftigt hatte, so mußte dagegen die gebildete Gesellschaft naturgemäß den bretonischen Sagenkreis bevorzugen[1]). Die Geschichten, deren Mittelpunkt Karl der Gr. bildet, so wie sie sich in den italienischen populären Bearbeitungen darstellen, sind, obschon die Fabeln der Tafelrunde auf sie bereits einen Einfluß ausgeübt haben, doch immer erfüllt von einem roheren, kriegerischen, unduldsamen Geiste; die Hauptsache sind die großen Streiche; die Ritter zeigen sich oft wild und grausam, nicht immer ganz ehrenhaft, erlauben sich besonders gegen die Ungläubigen auch weniger edle Listen und Kunstgriffe. Liebesverhältnisse kommen wohl vor, aber roh und unentwickelt, wie die Drusolina's und Galerana's im Fioravante und den Reali; roh sind alle dargestellten Empfindungen; Fiorello will den Sohn Fioravante tödten, weil er seinen Lehrer beleidigt hat, indem er ihn am Barte zog; Fioravante wird durch die verleumderischen Reden seiner Mutter so in Wuth ge-

[1]) Schon Francesco da Barberino, an einer Stelle des lateinischen Commentars zu seinen Documenti (bei Thomas, Francesco da Barberino, p. 173), sagte, die Geschichten von den Paladinen und Wilhelm von Orange seien nicht beliebt, wohl aber die von Tristan, der Tafelrunde und Hector, und Dante, de el. vulg. I, 10, führte überhaupt nur den trojanischen und römischen Sagenkreis und König Artus als Gegenstand der Romane auf; in der mehr volksthümlichen Comödie aber wird auch Roland erwähnt.

bracht, daß er mit dem Schwerte auf Weib und Kinder losschlägt und sie auf der Stelle verbrennen lassen will.

Das wahre Musterbild der schönen Rittersitte waren daher nicht diese, sondern die der Tafelrunde. Hier muß sich mit der Tapferkeit stets die Höflichkeit verbinden; die großen Streiche werden auch da geführt, aber begleitet mit Anstand und Zierlichkeit. Das Ritterthum wird auch in dem Gegner geachtet, und mehr als um ernsthafte Kriege handelt es sich um Zweikämpfe, aus Eifersucht und Rivalität in Ruhm und Liebe. Dieselben Ritter werden abwechselnd Freunde und Feinde, wie Tristan, Lancelot und Palamides. Hier wird Raum für die zarten Empfindungen, aber besonders für die feiner dargestellte Liebe, den Dienst der Dame, für welche alle Heldenthaten geschehen. Und die Ritter verstehen auch schön und witzig zu reden, sie lieben es zu lachen und zu spotten. Das religiöse Motiv fehlte oder war erst nachträglich und oberflächlich angeheftet in der Legende vom heiligen Graal. Es ist die Liebe, welche alles beherrscht; ein guter Ritter muß verliebt sein, und Tristan, die Blume der Ritterschaft, ist geschmückt mit vier Tugenden, Rechtschaffenheit, Tapferkeit, Liebe und Höflichkeit.

Es war also das Ritterthum der Tafelrunde, und nicht das Karls d. Gr., welches man an den Höfen des 15. Jahrhunderts wiederherzustellen suchte; es waren die Artusritter, nicht die Paladine, denen die modernen Hofmänner gleichen wollten. Bojardo nun nimmt seine Figuren in der That aus dem carolingischen Kreise, als dem, welcher populärer und schon so oft in den Poemen behandelt war, der ihm daher bedeutendere und allgemeiner bekannte Gestalten darbot; aber mit einer sehr glücklichen Inspiration überträgt er auf den carolingischen Cyclus alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des bretonischen, eben um ihn für sein Publikum anziehend zu machen. Folgendermaßen hat er selbst (II, 18, 1) den Unterschied der beiden Sagenkreise ausgedrückt und seine Absicht, ihre Vorzüge mit einander zu verbinden[1]):

Glorreich war Großbritannien vor Jahren
Durch Waffen und durch Liebe, weit und breit;

[1]) Matteo Maria Bojardo's Verliebter Roland, übersetzt von J. D. Gries, Stuttgart, 1835—39.

Daher wir jetzt noch dessen Ruhm bewahren
Und König Artus ehren, seit der Zeit,
Als dort im Lande kühner Ritter Schaaren,
Sich wacker zeigend in gar manchem Streit,
Auf Abenteu'r mit ihren Damen zogen;
Und bis zu uns noch ist ihr Ruhm geflogen.
Der große Hof, der König Karl umschloß,
In Frankreich, war nicht jenem gleich zu achten,
Bestand er auch aus tapferm Rittertroß,
Dem Roland und Rinald viel Ehre machten.
Weil er der Liebe jedes Thor verschloß
Und einzig sich ergab den heil'gen Schlachten,
Ward dieser Hof nicht so mit Ruhm bekannt
Wie jener andre, den ich erst genannt.
Denn Liebe nur verleiht des Ruhmes Krone
Und machet würdig und geehrt den Mann;
Die Liebe nur beschenkt mit Siegeslohne
Und flammt zu kühner That den Ritter an;
Drum setz' ich fort die Kund' in freud'gem Tone,
Die vom verliebten Roland ich begann . . . .

So hat er die Paladine in irrende Ritter verwandelt, welche auf Abenteuer ausziehen, für die Damen und die Ehre kämpfen, und das Gedicht erfüllt sich mit Feeen und Zaubereien. Verliebt ist nunmehr auch der furchtbare Roland, den die Volkspoeme als ewiger Keuschheit geweiht darstellten, und der Dichter erzählt seine Liebesgeschichte, welche, wie er scherzend sagt, bis jetzt wenig bekannt war, weil Turpin, für die Ehre seines Helden besorgt, sie verheimlichte.

Die große Mannichfaltigkeit des Erzählten war der ritterlichen Poesie im allgemeinen eigen, aber in noch höherem Grade dem bretonischen Cyclus, und noch lockerer war hier der Zusammenhang der Ereignisse unter einander. So muß man auch bei Bojardo nicht eine Haupthandlung suchen, um welche sich alle anderen als Episoden gruppiren würden. Wir lesen da die Kriege Kaiser Karls gegen die Sarazenen, gegen Gradasso, König von Sericana, und dann gegen Agramante, König von Afrika, welche kommen, ihn in seinem eigenen Lande zu bekämpfen; sie füllen einen großen Raum und sind mit gewisser Wichtigkeit behandelt; aber gerade hier, in diesen endlosen und einförmigen Schlachten ist das Interesse am wenigsten lebendig. Und die Ritter selber zeigen im Allgemeinen sehr wenig

Wärme für diese großen gemeinsamen Unternehmungen, verlassen den Kaiser in der Noth, um ihren Privatinteressen zu folgen. Der Zweck der Kriege ist nicht ernsthaft; das religiöse Gefühl hat damit nichts zu schaffen; das große Taufen von Ungläubigen, die Gebete sind Reste aus einer anderen Zeit. Dagegen verschwanden schon die religiösen Anrufungen zu Anfang der Gesänge; diese setzen entweder ohne Weiteres die Erzählung fort, oder sie beginnen mit jener Art von Einleitungen, welche dann Ariosto so sehr vervollkommnete, der Anrede an die vornehme Gesellschaft, der Anrufung der Geliebten, dem Preise Amore's, den allgemeinen Sentenzen über das Glück, die menschlichen Dinge u. s. w. In den Kämpfen handelt es sich nicht um den Glauben; Gradasso kommt, um Bajardo zu erobern, das Roß Ranaldo's, und Durindana, Orlando's Schwert; Agramante ist eifersüchtig auf Karls Ruhm und Macht, will allein die ganze Erde beherrschen. Die guten und tapferen Ritter finden sich auf beiden Seiten, und sind hier und dort vom Verfasser mit demselben Interesse behandelt; haben die Christen ihren Orlando, Ranaldo, Grifone, Aquilante, ihre Brandiamante, so haben die Sarazenen Ferraguto, Agricane, Marfisa, Rodamonte, Mandricardo. Die sarazenischen Ritter kommen zu Karls Turnieren und werden da hochgeehrt, und in den Kämpfen um Albracca streiten Sarazenen und Christen auf beiden Seiten, Orlando, Grifone und Aquilante haben sich Ranaldo und Astolfo gegenüber.

Das Gefühl hingegen, welches Alles bewegt, ist die Liebe. Angelica, die Tochter Galafrone's, des Königs von Catajo, erscheint am Hofe Karls und erobert alle Herzen; es folgen ihr, auf's Gerathewohl hinausziehend, Orlando, Ranaldo und Ferraguto, und die Liebe zu ihr, der Wunsch sie zu besitzen, ist es dann, welcher Agricane, den Kaiser der Tartarei, treibt, sie in Albracca zu belagern, und sie ist der Mittelpunkt der Kämpfe, welche mit immer neuen Wechselfällen um die Burg her auf- und abwogen. Orlando vertheidigt sie; ein Wort, ein Kuß von ihr genügt, ihn thun zu lassen, was sie nur verlangt. Als er endlich nach dem Westen zurückkehrt, geschieht es nicht um dem Kaiser zu helfen, der seines Armes bedarf, sondern weil mit verstellten Worten ihn Angelica dazu überredet, welche, in Ranaldo verliebt, nach Frankreich gehen

möchte, um ihn wiederzusehen. Der Graf traut ihr, begleitet sie, beschützt sie in tausend Gefahren und wahrt ihre Ehre. Als sie zum Ardennerwalde gelangen, begegnet er dem Vetter Ranaldo, und sie kämpfen mit einander voll Wuth, bis Karl kommt, sie zu trennen und Angelica in die Hut des Herzogs Namo giebt, bis nach Beendigung des Krieges. Aber für Roland bleibt die schöne Sarazenin das Motiv und Ziel seiner Heldenthaten; er hofft sie als Lohn von Karl zu erhalten und bittet Gott recht inbrünstig, den Feinden den Sieg zu verleihen, damit er Gelegenheit finde, sie sich zu verdienen (II, 30, 61):

> Und betete zu Gott als frommer Knecht,
> Daß heut' die goldnen Lilien gehn verloren,
> Und Kaiser Karl erlieg' und sein Geschlecht.

So sind der wirklich interessante Inhalt des Poems die Abenteuer der einzelnen Ritter, wenn sie, ihrer Dame oder dem Rufe der Ehre folgend, von Land zu Land ziehen und beständig wunderbaren und unerwarteten Dingen begegnen. Hier finden sie sich plötzlich in einem verzauberten Garten; dort stellen sich ihrem Durchgange Ritter und Riesen entgegen, welche uneinnehmbare Brücken und Schlösser vertheidigen; anderswo eine schöne Fee, welche sie mit ihren Künsten bestrickt, ein furchtbarer Zauberer, der sie mit unsichtbaren Schlingen umgiebt; ferner Räuber, Drachen, Ungeheuer jeder Art, und allenthalben die Zweikämpfe und Schwerterhiebe, bei denen nicht bloß die Kraft, sondern auch die Fechtkunst zu bewundern ist, auf deren Regeln der edle, ritterliche Graf sich vortrefflich verstand. Hier zeigt der Verfasser den erstaunlichen Reichthum seiner Erfindungsgabe, mag er auch einen großen Theil der Ereignisse von anderswoher entlehnen, aus den volksthümlichen Romanen und aus denen des Artuskreises. Es ist eine lange Reihe von Fabeleien, die eine an die andere geknüpft, die eine aus der anderen entstehend, sich in den verschiedensten Weisen durcheinanderschlingend. Wenn der Dichter mit der Erzählung einer Geschichte eine Weile fortgefahren hat, und es ihm scheint, daß sie bald den Hörer ermüden könnte, so verläßt er sie, und beginnt eine andere, um auch diese dann aufzugeben und sich zu einer dritten zu wenden,

und später kehrt er zurück, knüpft die zerrissenen Fäden wieder an, um sie immer von neuem zu verschlingen und zu zerreißen[1]). Und er gebraucht dabei den Kunstgriff, die Erzählung gerade an einem Punkte großer Spannung zu unterbrechen oder da, wo etwas Unerwartetes eintritt, was er hier, um die Neugierde zu stacheln, nur leicht andeutet, und dann entwickelt, wenn er nach so vielen Abschweifungen und Umwegen darauf zurückkommt; er schürzt hier den Knoten, den er erst an einer anderen Stelle zu lösen gedenkt. In diesem Labyrinthe aber, wo zuweilen der Leser sich verirrt, behält der Dichter selbst stets alle die zerstreuten Fäden in der Hand, verfügt über sie mit voller Freiheit, um sie zu vereinen, wo es ihm gefällt. So führt er uns von Ereigniß zu Ereigniß, ohne Rast und ohne sichtbaren Zielpunkt. Es ist in Wahrheit der Zufall, der in launenhaftem Spiele das eine aus dem anderen keimen läßt, und auch jenes Gefühl selber, welches Alles beseelt, auch die Liebe ist diesem Spiele unterworfen, erweckt und zerstört durch magische Kräfte, durch den Trunk aus dem bezauberten Flusse und den aus der Quelle Merlins. Der verliebte Ranaldo löscht seinen Durst zufällig an der Quelle und ist von seiner Leidenschaft geheilt, als Angelica vom Wasser des Flusses kostet und für ihn sich entflammt; später trinkt er aus dem Flusse und erglüht von neuem zu ihr; aber gerade zur selben Zeit trinkt sie aus der Quelle und beginnt ihn zu hassen und zu fliehen.

Auf diese Weise war der Charakter der romantischen Ritterdichtung festgestellt, hervorgegangen aus jener Durchdringung der beiden Sagenkreise. Wir haben hier eine glänzende und flüchtige Welt der Liebe und Höflichkeit, welche nur in der Einbildungskraft existirt, ganz verschieden vom Stoffe des Epos, welcher voll von Realität, beseelt von ernsthaften Gefühlen und Motiven ist, ganz verschieden namentlich von der classischen Epopöe. Dieses hat Bojardo vollkommen erkannt, und er, der doch ein gelehrter Mann war und anderswo sich classisch zeigte, hat hier im Poem jede directe Nachahmung des Alterthums vermieden, und wenn er nicht

---

[1]) Aehnliches Verfahren zeigen schon die Romane der Tafelrunde und die italienischen Volksdichtungen; aber die kunstvolle Ausbildung gehört Bojardo.

selten dessen Fabeln benutzte, um sein Repertorium wunderbarer Ereignisse zu bereichern, so hat er sie stets durchaus dem romantischen Geiste seiner Dichtung angepaßt, die Form, die einzelnen Umstände verändert, oft auch die Namen. Orlando verrichtet die Heldenthaten Jasons, trifft die Sirenen, kämpft mit den Lästrygonen; aber nur die allgemeinen Züge findet man wieder. Aus der Medusa hat der Verfasser eine schöne Zauberin gemacht, welche in einem Garten einen Baum mit goldenen Zweigen und smaragdenen Aepfeln hütet; wer sie anschaut, vergißt, warum er dorthin kam, und die ganze vergangene Zeit; aber man kann sie mit einem Spiegel bekämpfen; erblickt sie sich ihn ihm, so flieht sie schnell und läßt dem kühnen Ritter ihren Schatz (I, 12, 31). Narcissus wird nicht von der Nymphe Echo geliebt, wie bei Ovid, sondern von einer berühmten Fee, der Regina d' Oriente, welche verschmäht vor Verzweiflung stirbt, und als er zur Strafe für seine Grausamkeit sich in Liebe zu sich selbst verzehrt hat, erglüht für den schönen Jüngling selbst im Tode noch eine andere Fee Silvanella und stirbt ebenfalls vor Schmerz; aber zuvor gebrauchte sie noch ihre Kunst, ihn mit einem Grabmal zu ehren und dort eine Quelle entstehen zu lassen, die den Hineinblickenden mit reizenden Wahnbildern fesselt und zu Grunde richtet (II, 17, 50).

Allein an diese ganze phantastische Welt mochte das Volk wohl naiv glauben, die gebildete Gesellschaft konnte sie nicht mehr ohne ein ungläubiges Lächeln aufnehmen, wie es schon in den alten französischen Artusromanen und stärker nun in Bojardo's Poem zum Vorschein kommt. Der Dichter ist sich wohl bewußt, von seinem Werke dieses negative Element nicht entfernen zu können, und versöhnt sich dasselbe, indem er seine Rechte anerkennt. Wer, wenn er unvernünftige Dinge sagt, nicht verhöhnt werden will, muß selbst der erste sein, über sie zu lächeln. Deswegen macht er keine unnützen Anstrengungen, die Unwahrscheinlichkeiten zu verbergen und zu vermindern, wie es z. B. in den Reali geschah; im Gegentheil vermehrt er sie noch scherzweise. Die Streiche der Kämpfenden werden oft noch furchtbarer; die Kopfzahl der Heere geht in's Ungeheure; dasjenige Agricane's zählt zwei Millionen, und gegen dasselbe gehen neun Ritter zu streiten. Es erscheinen Riesen von

30 Fuß Höhe; die Ritter, Orlando, Ranaldo, Ferraguto, sind gefeit, gefeit die Rosse, wie Bajardo und Rabicano, gefeit endlich auch Lanzen, Schwerter und Helme. Wo dann die Dinge am tollsten sind, da wird der gute alte Turpin citirt, der sie mit eigenen Augen gesehen haben soll.

Von diesem ungläubigen Lächeln bleiben auch die Personen selbst nicht verschont; ihre hohe ritterliche Vollkommenheit kann nicht mehr ohne einen Anflug von Scepticismus dargestellt werden. Roland ist die Uebertreibung der tugendsamen und keuschen Helden, von denen die volksthümlichen Erzählungen berichteten, so daß er an manchen Stellen ein comisches Ansehen erhalten hat. Und er findet sich in einer für ihn so neuen Situation, daß er nur eine wunderliche Figur machen kann, er so fürchterlich im Felde, so schüchtern und verlegen bei den Damen. Daß er sich verliebte, ist ihm ganz gegen seine Natur geschehen, und er weiß nicht, was er mit seiner Liebe anfangen soll, wird von den Schönen gefoppt, kommt nie einen Schritt zu dem erwünschten Ziele weiter, läßt sich die schönsten Gelegenheiten ungenützt entgehen, und da wird dann von neuem der ehrwürdige Erzbischof Turpin citirt, um Roland das feierliche Zeugniß zu geben, daß er ein Einfaltspinsel war (II, 19, 50). Für des Dichters Publikum war auch Rolands Jungfräulichkeit lächerlich (I, 24, 14).

Man darf jedoch darum nicht meinen, daß der Dichter sich wirklich über seine Gestalten lustig mache, daß er sie in Caricaturen verwandeln wolle. Vielmehr liebt er diese Wesen seiner Phantasie; nur hat er stets das Bewußtsein, daß es doch nur seine eigenen momentanen Schöpfungen sind, im Widerspruche mit der Realität, welche hin und wieder sich ihnen negirend gegenüberstellt. Vor allem ist davon seine Darstellung der Frauen beeinflußt. Der edle Graf ist im Grunde wenig höflich gegen die Damen gewesen, und bei jeder Gelegenheit erlaubt er sich eine scherzhafte Satire gegen das Geschlecht. Sie sind die allmächtigen Göttinnen dieser ritterlichen Welt; aber ihre Göttlichkeit besteht nur in der Schönheit. Ein Fräulein, indem sie die Geschichte von Tisbina erzählt, welche, in Iroldo verliebt, doch den schönen Prasildo zum Gatten nahm, sagt Folgendes (I, 12, 89):

Die Frauen alle (sag' ich im Vertrauen)
Sind schwach und zart von Leib und von Gemüth,
Gleich frischem Reife, der, um aufzuthauen,
Nicht eben wartet, bis die Sonne glüht.
Wir alle sind, wie wir Tisbinen schauen,
Die nicht mit Kämpfen sich um nichts bemüht;
Beim ersten Angriff fühlt sie sich ermatten,
Und nimmt den reizenden Prasild zum Gatten.

Diese scherzhafte Maldicenz wird der schönere Theil seines Publikums, dessen Ruhm und Macht zu singen er doch niemals abließ, ihm verziehen haben, wie er sie so gerne dem Ariosto verzieh und dem Boccaccio. Nach Art des letzteren erzählt auch Bojardo zwei der beliebten Novellen von verschlagenen Frauen und betrogenen Ehemännern, die eine geschöpft aus dem Buche der Sieben Weisen Meister (I, 21, 50). Selbst seine kluge und treue Fiordelisa kann, als sie sich im Schutze Ranaldo's befindet, nicht umhin, mit Verlangen den hübschen Jüngling anzuschauen, der zum Glück für Brandimarte noch unter der Wirkung der Zauberquelle steht und sich um Liebe nicht kümmert. Nicht bloß flatterhaft, sondern auch boshaft und falsch ist Origilla, die, von Roland befreit und vertheidigt, zum Danke mit seinem Rosse davongeht. Aber der wahre Typus der schönen, bestrickenden Coquette ist Angelica, der Mittelpunkt des Poems und dessen bedeutendste Schöpfung, die lebensvollste Gestalt, für deren Ausmalung der Verfasser eben die Farben aus der ihn umgebenden Realität nahm.

Die Comik bei Bojardo ist verschieden von der, welche wir bei Pulci gefunden haben. Wenige sind nur die Stellen, an denen der Scherz für sich selber steht, und der comische Effect der Scene oder des Ausdrucks für sich der Zweck der Darstellung ist. Im Allgemeinen haben wir nicht den Spott, das offene Lachen, welches sich überall einmischt und alles zersetzt, wie im Morgante, sondern eine leichte Ironie, welche die Ueberlegenheit und Freiheit des Verfassers gegenüber seinem Gegenstande ausdrückt und hier und da sichtbar wird, während ein ernster Hintergrund übrig bleibt. Glaubte man nicht an die Märchen, so war doch in Bojardo's Erfindungen ein weit größerer Bestandtheil, der dem eigenen Geist seines Zeitalters entsprach. Pulci selber verlachte das Volkspoem

mit seiner rohen Plumpheit, aber nicht die ritterlichen Institutionen an sich, welche damals an den Höfen erneuert wurden, und Bojardo erblickt in dieser Herstellung einen neuen Frühling des alten Ritterthums, welchen er mit begeisterter Freude begrüßt (II, 1, 1). Indem er die alten Geschichten singt, will er in ihnen gespiegelt ihr eigenes Bild der Gesellschaft zeigen, welche ihn umgiebt, und welche in dieser aristocratischen Erneuerung der Ritterdichtung viele Elemente ihres Lebens wiederfand; zum Dienste der Liebe und Höflichkeit bekannte, wie der Artusritter, sich auch der moderne Hofmann, und für die endlosen Kämpfe muß man sich jenes Publikum vorstellen, welches seine Lust an glänzenden Turnieren hatte. Wo daher diese Interessen recht lebendig werden, da ist auch die Darstellung völlig ernsthaft, und die Phantasie des Verfassers ganz in seinen Gegenstand versenkt. Unter vielen Beispielen dafür wähle ich ein einziges aus, den Zweikampf Orlando's mit dem Tartaren Agricane (I, 18), gewiß eine der schönsten Scenen des ganzen Werkes und vielleicht die schönste. Beide lieben sie Angelica; Agricane, da er Rolands Tapferkeit bemerkt, ohne ihn noch zu kennen, stellt sich, als ob er fliehe, um ihn sich nach aus der Schlacht zu ziehen und allein mit ihm zu kämpfen. Aber die Nacht überfällt sie, und nach der schönen alten Rittersitte legen sie sich neben einander zur Ruhe nieder, um mit Tagesanbruch den Kampf wiederzubeginnen. Inzwischen lassen sie sich in ein Gespräch ein; als jedoch Agricane erfährt, daß sein Gegner wirklich Orlando ist und Angelica liebt wie er, da springt er zu Rosse und sie fangen von neuem an im Mondenschein auf einander loszuschlagen. In der ganzen Situation, namentlich in Rolands Antwort auf des Königs Verlangen, daß er von der Dame lasse, ist eine leidenschaftliche Kraft, wie wir sie bei Bojardo nicht eben häufig finden (I, 18, 52):

> Zum König sagte Roland: Treu und bieder
> Hielt ich, was ich versprochen, immerdar.
> Doch dies ist meinem ganzen Sein zuwider;
> Beschwör' ich's auch, ich hielt' es nicht, fürwahr!
> So leicht zerstückeln könnt' ich meine Glieder,
> Ausreißen aus der Stirn der Augen Paar
> Und ohne Herz und ohne Seele leben,
> Als mich der Lieb' Angelica's begeben.

Fürst Agrican, von wilder Gluth durchfacht,
Konnt' itzt des Grafen Antwort nicht ertragen.
Er nahm Bajard, war's gleich um Mitternacht,
Und schwang sich in den Sattel ohne Zagen,
Und rief mit stolzem Muth, höchst aufgebracht,
Dem Grafen zu, sich gleich mit ihm zu schlagen,
Indem er sprach: Entweder thu' Verzicht
Auf diese Dame, Ritter, oder ficht!

Und es gab noch etwas in dem Innamorato, was für den höfischen Dichter eine reale Bedeutung hatte, nämlich die adulatorische Absicht, welche in jener Epoche fast niemals fehlte. Unter den Helden des Gedichtes findet sich Ruggiero, der Sohn des anderen Ruggiero von Risa, d. i. Reggio, und der Galliziella, welcher in Afrika als Sarazene erzogen mit König Agramante gegen Karl d. Gr. nach Europa kommt, aber bestimmt ist, sich durch die Liebe zu Brandiamante, der heroischen Schwester Ranaldo's, zu bekehren und, nach vielen Wechselfällen, sie zu heirathen, aus welcher Verbindung dann der ruhmreiche Stamm der Fürsten von Este entsprießen soll, wie alles dieses Ariosto entwickelte. Hier wird nur erst der Ausblick auf diese dereinstige Beglückung der Christenheit eröffnet in der Prophezeiung von Ruggiero's Erzieher, des Zauberers Atalante (II, 21, 55), und anderswo kommt Brandimarte, mit seiner Fiordelisa reisend, in eine ganz mit den Geschichten der Estensen bemalte Loggia, die er natürlich beschaut, ohne zu begreifen, was sie sagen wollen (II, 25, 43). Derselbe Brandimarte hat auch ein Zelt, auf dem die Thaten des Herzogs von Calabrien abgebildet sind (II, 27, 52).

In Bojardo's Werke fehlt es nicht an Situationen, welche poetisch fruchtbar sind, und sogar fruchtbarer, als er selber erkannte. Es giebt da interessante Typen, vor allen, wie gesagt, Angelica, eine originelle Schöpfung, welche lebendig geblieben ist, dann auch Orlando, und mehr vielleicht Astolfo, ein anmuthiger Jüngling, voll Tollkühnheit und Selbstüberschätzung, der sich rühmt, Roland und Rinald überlegen zu sein, und dabei stets beim ersten Stoße des Gegners vom Pferde geworfen wird; doch aber ist er liebenswürdig, und auf dem Zauberrosse Bajard, mit der gefeiten Lanze des Argalia verrichtet er Wunderdinge, besiegt Gradasso und befreit Karl und

seine Barone, so daß alle seines Lobes voll sind. Es ist eine in den Volkserzählungen vorgefundene und hier sehr vervollkommnete Gestalt. Aber im Allgemeinen ist dieser Theil der künstlerischen Darstellung bei Bojardo oberflächlich behandelt. Den so zahlreichen Figuren, welche er erscheinen läßt, pflegt er keine so bestimmten Umrisse zu geben, daß sie vor unseren Augen lebendige und vollendete Persönlichkeiten würden. Was ihn interessirt, sind die Thatsachen; er will unterhalten durch die Buntheit und den beständigen Wechsel der Ereignisse. Selten hält er an um auszumalen; seine Pinselstriche sind eilig und flüchtig. Die Abenteuer drängen sich in solcher Weise, daß nicht Raum bleibt, aus den einzelnen Erfindungen alle Vortheile für die Poesie zu ziehen, welche in ihnen enthalten sind; die Erzählung wird zuweilen dürr durch zu große Eile und zu viel nicht entwickelten Stoff. Und trotz des Reichthums seiner Erfindungsgabe konnte er aus dem so umfangreichen Gedichte die Monotonie nicht ganz verbannen. Die äußere und materielle Mannichfaltigkeit, mag sie sich auch der außerordentlichsten Mittel bedienen, hat ihre Grenze; mag der Dichter sich abmühen, so viel er will, schließlich kehren ihm immer dieselben Dinge wieder, die Kämpfe mit ähnlichem Verlaufe, die Riesen und Ungeheuer, die wir schon kennen, die Zaubereien mit den nämlichen Umständen. Die wahre, unerschöpfliche Mannichfaltigkeit kommt der Dichtung nicht, wie manche glauben, von der ungeheuren Masse der äußeren Ereignisse, sondern von der inneren Welt der dargestellten Personen, dem Leben der Empfindung und Leidenschaft, welches bei Bojardo keine sehr bedeutende Rolle spielt.

Was jedoch den Zeitgenossen und namentlich den eleganten Cinquecentisten in dem Werke anstößig erschien, war dieses, daß dem glänzenden Inhalte nicht eine ebenso glänzende Form entsprach. Der ferraresische Dichter besitzt nicht die Anmuth und lebendige Natürlichkeit der Toscaner; er nimmt auch oft Formen aus seiner nördlichen Mundart auf und Ausdrucksweisen der Bänkelsänger. Pietro Aretino (Lett. II, 122) schrieb von dem Gedicht, es sei „in seiner Art von heroischer Schönheit, aber trivial ausgeführt und dargestellt mit den plebejischen Worten der alten Zeit“. Daher kam manchen die Idee, diese Mängel aus dem bewunderten

Werke zu entfernen und es so für einen empfindlicheren Geschmack genießbar zu machen. Pietro Aretino will selbst diese Absicht gehabt und vernünftiger Weise aufgegeben haben. Francesco Berni's und Lodovico Domenichi's Umarbeitungen des Innamorato, von denen die erste 1541, die zweite 1545 erschien, verdrängten drei Jahrhunderte lang das Original gänzlich.

Die ersten beiden Bücher des Orlando Innamorato, damals in drei getheilt, wurden zum ersten Male in Venedig 1486 gedruckt; aber schon 1482 war der Dichter bis hierher gelangt, und der Krieg gegen die Venetianer, welche bis in die unmittelbare Umgebung Ferrara's vordrangen, hatte ihn damals zum Abbrechen bewogen. Als der Frieden geschlossen worden (August 1484), begann er das dritte Buch, wie uns dessen erste Stanze zeigt, unterbrach es aber wiederum mit der 26. Stanze des 9. Gesanges, als die Invasion der Franzosen unter Karl VIII. (September 1494) ihn ernsteren Sorgen zuwendete. Schon am 20. December starb er. Andere suchten sein Werk fortzusetzen; der Venetianer Niccolò degli Agostini veröffentlichte ein 4. Buch (1506) und dann ein 5. (1514) und 6. (1524); ein 5. Buch allein, das sich an Agostini's 4. anschließt, giebt es von einem Rafaele von Verona und dazu ein 6. von einem Ungenannten (1518). Aber schon war auch jene Fortsetzung erschienen, welche Bojardo's Gedicht selbst weit übertraf, Ariosto's Orlando Furioso. Bojardo's Absicht war gewesen, die Erzählung wenigstens bis zum Tode Ruggiero's durch Anstiften der Verräther von Maganza fortzuführen (s. III, 1, 3). Statt dessen endet er, kurz nachdem sich Ruggiero und Brandiamante zum ersten Male gesehen haben, und ihre Liebe eben begonnen hat, während ein Abenteuer der Heldenjungfrau erzählt wird. Eben hier nahm Ariosto die Fäden auf und spann sie mit tausend neuen Verschlingungen in dem Furioso bis zur Hochzeit Ruggiero's und Brandiamante's weiter. Er wollte fortfahren, gab es aber dann auf; seine Cinque Canti sind das Fragment dieser Fortsetzung. Ein ärmlicher Dichter, Vincenzo Brusantini, in der Angelica Innamorata, schloß sich wieder an Ariosto an und ging bis zu dem Punkt, den Bojardo im Sinne gehabt hatte, Ruggiero's Tod. Ariosto schuldet seinem Vorgänger viel; aber es ist thöricht, hier

von Plagiat zu reden. Bojàrdo's Verdienst war besonders, das erkannt zu haben, was von der Rittersage jetzt noch aufleben konnte; so ist er der Schöpfer des romantischen Poems in Italien geworden, mit seinem eigenthümlichen Charakter, den es bei Pulci noch nicht besaß, d. h. eines glänzenden Spieles, einer bunten und beweglichen Beschäftigung der Einbildungskraft, ohne epische Intentionen, vielmehr begleitet von dem Bewußtsein momentan und irreal zu sein, welches sich in dem halbverborgenen, ironischen Lächeln ausdrückt.

Um dieselbe Zeit, wo Bojardo endete, gegen 1494, dichtete Francesco Bello aus Ferrara, genannt Francesco Cieco, weil er blind war, seinen Mambriano, ein Poem in 45 Gesängen, gerichtet an die Gonzaga von Mantua. Als ein Mann von niederem Stande und unvollkommener Bildung, der aber für eine höfische Gesellschaft schrieb, mischt Francesco die Rohheit der volksthümlichen Romane mit einem Streben nach Classicismus. Bei ihm ist schon die Einwirkung Bojardo's sichtbar in den Feerieen und in dem Scepticismus, mit dem auch er zuweilen seinen Stoff behandelt.

XXI.

Neapel. Pontano und Sannazaro.

In ihrer ersten großen Epoche war die italienische Literatur wesentlich florentinisch gewesen; gegen Ende des 15. Jahrhunderts verliert Florenz und auch Toscana diese Alleinherrschaft, und, sowie an der gelehrten Bewegung der Renaissance, nehmen auch an der Production in der Vulgärsprache die übrigen Regionen der Halbinsel lebendigen Antheil. Und hier macht sich deren verschiedener Charakter, der verschiedene Stand ihrer Cultur geltend; die Zersplitterung wird in gewissen Beziehungen fruchtbar durch die Mannichfaltigkeit der Gestaltungen, welche sich gegenseitig anregen und beeinflussen. Andrerseits aber büßt außerhalb Toscana's die literarische Sprache den Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen Boden ein

und die Literatur selbst die stetige Verbindung mit dem Leben und Empfinden des Volkes.

In Mailand entstand eine ephemere Blüthe der Kunst und Dichtung unter der Protection Lodovico Sforza's und seiner Gemahlin Beatrice von Este, der Tochter Ercole's. Während Leonardo da Vinci hier seine bedeutendsten Werke schuf, und Giorgio Merula, der Feind Polizians, als Gelehrter wirkte, schrieb der Florentiner Bellincioni seine burlesken Sonette und panegyrischen Festspiele, und zu den Dichtern gehörten zwei vornehme Herren des Hofes, Antonio Fregoso aus Genua, Verfasser eines Poems in Octaven, der Cerva Bianca, und Gaspare Visconti aus Mailand selbst, der 1493 eine Sammlung lyrischer Gedichte, 1495 ein Poem Paolo e Daria publicirte.

Der Süden, welcher im 13. Jahrhundert die Anfänge italienischer Poesie hervorgebracht hatte, war auch in der Folgezeit nicht ganz ohne Literatur, wenn anders man diesen Namen der Fortdauer einer bescheidenen Reimübung im Volke und den vereinzelten Nachahmungen der Toscaner durch höfische Dichter geben will. Buccio di Ranallo aus Aquila verfaßte eine Reimchronik seiner Vaterstadt, welche von 1252 bis 1362, ein Jahr vor seinem Tode reicht; er schrieb ferner im Jahre 1330 eine Catharinenlegende in Versen, und aus derselben oder etwas späterer Zeit stammen eine Anzahl abruzzesischer Lauden und andere religiöse und didactische Dichtungen volksthümlichen Charakters, in denen sich immer fast dieselbe Sprache zeigt, mit mundartlicher Grundlage, aber Einfluß des Toscanischen. Am Hofe der Königin Johanna dichteten Sonette Bartolommeo, Graf von Altavilla, der Gemahl jener Andrea Acciaiuoli, der Boccaccio sein Buch von den berühmten Frauen widmete, und Guglielmo Maramauro, welcher mit Petrarca in Correspondenz stand und sich dessen Dichtweise auf's engste anschloß. Von Paolo dell' Aquila, einem hervorragenden Cavalier am Hofe des Königs Ladislaus, haben wir ein Sonett auf den Tod Karls III. (1386) und zwei Canzonen; eine lange politische Canzone von einen Landulfo di Lamberto, aber bearbeitet von eben jenem Paolo dell' Aquila, ist verfaßt bei Gelegenheit der Papstwahl Bonifaz' IX. (1389).

Unter den aragonesischen Königen, welche es verstanden, sich dem Leben des von ihnen gewonnenen Landes anzupassen, dessen Sitten und Sprache acceptirten, wissenschaftliche und literarische Bestrebungen begünstigten, und sich in öffentlichen Urkunden selbst des Italienischen bedienten, begann in Neapel eine weit wichtigere Entwickelung der Dichtung. Die drei großen Florentiner sind hier die Muster, wie überall. Marino Jonata, ein Notar in Agnone (in der Provinz Campobasso), seit 1433 dem Terziarierorden des heil. Franciscus angehörig, ahmte Dante nach in einem Gedichte in Terzinen, betitelt El Giardeno, zu welchem er selber lateinische Erklärungen fügte. Es sind in äußerst ungeschickter und roher Form endlose, dürre Unterredungen zwischen dem Verfasser und der Morte über den Tod und den Zustand der Seelen im Jenseits. Das Werk wurde gegen 1455 begonnen und am 17. Juli 1465 beendet, fällt also zeitlich merkwürdig genau mit der Abfassung von Palmieri's Città di Vita zusammen und mußte noch so viel mehr als diese mißlingen, da der Autor eine mangelhafte Bildung besaß. Ein für Zeit und Verhältnisse passenderes Vorbild war offenbar Boccaccio, der selbst in Neapel gelebt, hier einen Theil seiner Werke verfaßt hatte und in ihnen den Einfluß des neapolitanischen Lebens zeigt; so fand er denn auch gerade in Neapel jetzt einen begabteren Nachfolger in Masuccio de' Guardati aus Salerno, welcher Secretär des Fürsten von Salerno, Roberto Sanseverino war, und dessen 1474 erfolgten Tod am Ende seines Novellino betrauert. Dieses Buch ist die bedeutendste Novellensammlung des 15. Jahrhunderts.

Die Gattung der Novelle hatte inzwischen nicht aufgehört im Publikum beliebt zu sein, und sie wurde in ihren verschiedenen Zweigen cultivirt, auch von den Humanisten der Ausschmückung mit ihrer rhetorischen Kunst gewürdigt. Wie Petrarca Boccaccio's Griselda, so übersetzte Leonardo Aretino die Geschichte von Ghismonda und Guiscardo (Dec. IV, 1) in das Lateinische, und Filippo Beroaldo brachte sie aus dessen Prosa in Distichen; eine andere Novelle Boccaccio's, die 1. des 10. Tages, bearbeitete lateinisch Bartolommeo Fazio. Enea Silvio schrieb 1444 seine Historia de Eurialo et Lucretia, eine wahre, vor kurzem in Siena stattgehabte Geschichte, unter classischen Namen versteckt, in weitschweifiger

Darstellung, sentimental und schlüpfrig, mit Briefen der Liebenden, vielen Reflexionen und Ausrufungen, mehr ähnlich der Weise der Fiammetta als des Decameron. Haben wir hier die romantische Liebesnovelle mit tragischem Ausgange, so ist die kurze anecdotische Erzählung repräsentirt durch Poggio's Facetiae, eine Sammlung von Späßen, Streichen, unanständigen Geschichtchen, am liebsten handelnd von Geistlichen und Mönchen, doch hier und da auch darunter gemischt Berichte von merkwürdigen Vorkommnissen, von Wundern und Naturerscheinungen, alles in nüchterner, trockner, oft wenig geschmackvoller Form. Diese Anecdoten sind zu verschiedenen Zeiten bis gegen 1452 niedergeschrieben; manche stammen, nach Angabe des Verfassers, aus den Unterhaltungen der päpstlichen Secretäre, wie solche seit Martins V. Zeit in einem abgelegenen Gemache stattzufinden pflegten, welches sie die Lügenkammer (il Bugiale) nannten, und wo sie mit ihrer bösen Zunge keinen, selbst den Papst nicht verschonten. Aber zum Theil enthält die Sammlung auch sonst bekannte Schwänke und Possen und bildet nur die Fortsetzung eines im Mittelalter beliebten Genre's.

In italienischer Sprache haben wir von dem Senesen Gentile Sermini 40 Novellen, welche er, gemischt mit Poesieen, Sonetten, Canzonen, Serventesen, zur Unterhaltung an einen Freund sendete. In der einen Erzählung (12) tritt er selber auf im Jahre 1424, und diese Zeitbestimmung ist das einzige, was wir von dem Autor wissen. Sermini hat seine Lust an der breiten Ausmalung lasciver Scenen in allen ihren Einzelheiten, und mit diesem groben Mittel sucht er dem Leser zu gefallen, wo ihm Geist und Witz nicht zu Gebote stehen; die Indecenz im Decameron wurde erträglicher durch die Comik, welche sich beständig mit ihr verbindet; hier ist diese kaum vorhanden, und die Listen und Ränke, mit denen die Unschuld und Unwissenheit berückt und die Begierde befriedigt wird, sind schwach erfunden und oft höchst unwahrscheinlich. Dabei giebt sich der Verfasser zuweilen das Ansehen des Moralisten, als ob man aus seinen Geschichten gute Lehren ziehen sollte, und predigt Moral meistens auch in den eingeschobenen Gedichten. Am interessantesten sind einige Novellen, in denen er uns drastische Schilderungen von dem täppischen Reden und Gebahren des ihm sehr

antipathischen Landvolkes giebt (12), oder uns den fresserischen Dorfpfaffen darstellt, wie er an den dummen Bauern Erpressungen übt, den Hochaltar zu einem Speisemagazin macht und es fertig bringt, in seine Predigt ein Recept für seinen Koch einzuflicken (29).

Die Novella del Grasso Legnaiuolo, welche wahrscheinlich von Antonio di Tuccio Manetti (1423—1497), dem Freunde Landino's und Giov. Cavalcanti's, herrührt, erzählt einen derben Spaß, welchen im Jahre 1409 der berühmte Architekt Filippo Brunelleschi vereint mit anderen Künstlern dem Kunsttischler Manetto Amannatini, genannt il Grasso, spielte, indem er ihn glauben machte, er sei nicht er selbst, sondern ein anderer. Die Geschichte ist für den unbedeutenden Gegenstand gar breit ausgesponnen, aber interessant, weil sie uns in den Kreis der munteren florentinischen Künstlerwelt einführt, die mit ihren Sitten noch dem biederen, grobkörnigen Handwerkerstande zugehörte. Von Leon Batt. Alberti ist vielleicht die Novelle von Leonora de' Bardi und Ippolito de' Buondelmonti, welcher sich als Dieb zum Tode verurtheilen läßt, um die Ehre der Geliebten zu schonen, und von ihr im letzten Momente gerettet wird. Diese rührende Erzählung, gedruckt 1471, gefiel sehr, wurde in einem volksthümlichen Poem in Octaven bearbeitet und von Paolo Cortese in's Lateinische übersetzt. Auch von Luigi Pulci giebt es eine Novelle, wo in ziemlich platter Weise von dem närrischen Benehmen eines Senesen Messer Goro berichtet wird; aber Pulci bezieht sich bereits auf Masuccio's Buch, richtet nach dem Beispiele desselben seine Geschichte an die Herzogin von Calabrien.

Masuccio von Salerno scheint manche seiner Novellen noch in den sechziger Jahren verfaßt zu haben; jede einzelne trägt an der Spitze eine Zueignung an eine Persönlichkeit des neapolitanischen Hofes oder an einen berühmten Mann, denen er sie übersendete; dann bei ihrer Zusammenfassung und Publikation in 5 Büchern (1476) widmete er das Ganze eben der Herzogin von Calabrien, der hochgebildeten Ippolita, Tochter Francesco Sforza's und Gemahlin des Erbprinzen Alfonso von Neapel. Es charakterisirt die Sitten der Zeit, daß für eine so hohe Dame, welche der Autor selbst als Musterbild der Züchtigkeit feiert, ein Buch bestimmt sein konnte, welches an verfänglichen Abenteuern und unverblümten

Obscönitäten reich ist. Und damit nicht genug, für sie hat Masuccio speciell noch die 44. Novelle geschrieben, weil er in ihr eine edle That ihres Gemahls erzählte, eine edle That, welche auch im Epilog noch bombastisch gepriesen wird, die aber den Prinzen in einer für seine eigene Gattin nicht eben erfreulichen Situation zeigte.

Das Decameron ahmt Masuccio auch nach in der größeren Mannichfaltigkeit der Gegenstände; außer den Foppereien und Listen erzählt er Beispiele von Hochherzigkeit und Dankbarkeit, wovon fast der ganze 5. Theil handelt, und leidenschaftliche und tragische Ereignisse, mit denen sich vorzugsweise der 4. beschäftigt. Gegenüber der vollendeten Kunst des Florentiners erscheint er plump und schwerfällig; aber er übertrifft die meisten Nachfolger desselben durch die Einfachheit, Rapidität und wirksame Zuspitzung der Erzählung. Wenn seinen Scenen auch die feineren Züge der Charakteristik fehlen, so sind sie doch nicht selten natürlich und lebendig, wie z. B. das Gespräch der alten Kupplerin mit der hübschen Frau des eifersüchtigen Wirthes Trifone in Salerno, welches unmittelbar der Realität entnommen ist (Nov. 12). Fra Girolamo von Spoleto, welcher mit der Reliquie des heil. Lucas in Sorrento predigt und vor der Menge ein Wunder verrichtet (4), ist eine Vergröberung von Frate Cipolla, aber in seiner Art eine gelungene und naturwahre Figur. In dem latinisirenden Periodenbau, in der pomphaften Rhetorik seines Vorbildes bewegt sich der Verfasser mühselig und linkisch, besonders in seinen Einleitungen und Schlußreden, fällt jedoch in der Erzählung selbst zum Glück oft genug in seine natürliche Redeweise.

Die Betrachtungen am Ende der Geschichten, welche schon Sacchetti liebte, haben bei Masuccio häufig einen ernsten Charakter; er behauptet, daß, was er berichtet, alles vollkommen wahr sei, und man soll sich ein Beispiel daran nehmen. Gegen die Pfaffen, welche stets in den Novellen so übel fortkamen, die auch Sermini nicht schonte, ist Masuccio's Groll ganz besonders heftig; von ihren wüsten Lastern allein handeln die ersten 10 Novellen, welche als eine Warnung dienen sollen, daß man sich von diesem Gezüchte nicht unter dem Scheine der Heiligkeit betrügen lasse. In der Wid=

mung der 3. Novelle an Pontan macht er diesem seinen vielen Verkehr mit Mönchen zum Vorwurf und geht so weit zu sagen, für einen Mann wie er sei das tadelnswerther, als wenn er Umgang mit Häretikern pflegte. Und doch finden wir in Pontans eigenen Schriften die beißendste Satire gegen Geistliche.

Seit den sechziger Jahren entwickelte auch die Lyrik am Hofe Ferdinands I. eine größere Fruchtbarkeit. Unter den Dichtern finden sich, wie in Mailand und Ferrara, Männer von vornehmstem Stande und angesehener Stellung, Pietro Jacopo de Jennaro (1436—1508), Präsident des königlichen Tribuals der Sommaria, Cola di Monforte, Graf von Campobasso (1415—1495), Francesco Galeoto, an den sich Masuccio's 41. Novelle richtet, Jacopo de Peccatore, Richter der Vicaria, Francesco Spinello und andere. Wie bei dem Kreise Lorenzo's de' Medici und gewiß in Nachahmung desselben, haben wir bei diesen Neapolitanern neben der literarischen Richtung eine volksthümliche; wo sie in Canzonen, Sestinen, Sonetten, Trionfi petrarchisiren, befleißigen sie sich auch einer möglichst rein toscanischen Sprache; dagegen in den Balladen und Strambotti gestatten sie ihrem heimischen Dialecte einen bedeutenderen Einfluß. Das Strambotto hat bei ihnen gewöhnlich seine ursprüngliche populäre Form (AB AB AB AB), seltener die literarische der Octave; zuweilen verkürzt es sich zu 6 Zeilen und verlängert sich umgekehrt zu 10 und 12, wie sich auch dieses in den sicilianischen Volksliedern findet. Eine diesen Dichtern eigenthümliche Gewohnheit ist es, an die Ballade ein Strambott zu hängen, welches den Gedanken des Gedichtes noch einmal aufnimmt und zusammenfaßt, eine nicht eben glückliche Erfindung, da die langen Verse nach den kurzen zu schwerfällig sind. Die Strambotti dienen auch zur Correspondenz, und ebenso tenzonirt man mit jenen Verbindungen von Ballade und Strambott. Der eine publicirt ein Gedicht, und ein anderer widerspricht im eigenen Namen oder dem der angeredeten Dame, und dann nehmen auch wieder andere den Gegenstand auf und gefallen sich darin, dasselbe Motiv zu variiren und hierhin und dahin zu wenden. So mahnt P. J. de Jennaro seine Geliebte, nun ihr Herz zu erweichen, da die Jahreszeit da sei, wo die Feigen reif werden:

Fatte molla e non più dura,
Poy che si formosa e bella;
Chè ogne fico volombrella
In chesto tempo se ammatura,

und ein anderer, wahrscheinlich Cola di Monforte, legt der Dame zwei Antworten voll anmuthiger Malice in den Mund: Si a stu tempu s'ammatura, und Si ben note e puni mente, läßt sie entgegnen, daß sie so, als unreife Feige, schöner sei, und dazu kein Bissen für seine Zähne.

Durch ihren ganz persönlichen Inhalt und damit ihr originelles Gepräge unterscheiden sich vor den übrigen die Verse Giovanni Antonio Petrucci's, des jungen Grafen von Policastro. Er war der Sohn des berühmten, von niedrigem Stande zur Allmacht gelangten Secretärs Antonello Petrucci, nahm mit ihm an der Verschwörung der Barone gegen König Ferdinand Theil, ward den 13. August 1486 eingekerkert und den 11. December auf der Piazza del Mercato hingerichtet, obgleich seine Rolle bei der Verschwörung eine ziemlich passive gewesen war. In der Torre di S. Vincenzo und in Erwartung des Urtheils verfaßte er eine Anzahl Sonette, in welchen die bittere Realität der Empfindung oft einen vollkommenen Ausdruck findet. Die Gedichte sind erfüllt von den düsteren Gedanken, welche ihn umschwebten; aus den Mauern des Gefängnisses betrachtet erscheint die Welt in trübem Lichte; er sieht die Undankbarkeit der Menschen, die Feindseligkeit gegen ihres Gleichen, ihr allgemeines Elend, so daß es ihnen besser wäre nicht geschaffen zu sein; er sieht den Wechsel des Glückes, die Flüchtigkeit der Herrengunst, die Erfolge der Schurken. Schmerzlich erinnert er sich an die vergangenen Freuden, an die Studien, Spiel, Fest, Gesang im Verein mit theuren Gefährten, an die Liebe, die er genoß, an die junge Gattin Sveva Sanseverino, mit der er nur 22 Tage verlebte. Selten eröffnet sich einmal ein Hoffnungsschimmer; die Resignation in die unentrinnbare Gewalt des Schicksals tönt beständig wieder, und ein tiefergreifendes Sonett schildert diese furchtbare Macht, die alles umstrickt, und deren Ursprung und Wesen niemand kennt: De sutto al Fato sta ciò che è creato. Solche pessimistischen Betrachtungen über die Menschheit, das Glück, das

Schicksal hören wir oft wiederholen, auch inmitten der bunten, lebensfrohen Welt der Renaissance; aber selten klingen sie so wahr und schmerzlich wie im Munde dieses Gefangenen.

Bei allen diesen Dichtern erkennt man den Einfluß der classischen Studien, welche sich seit Alfonso, wie wir sahen, in Neapel einer eifrigen Pflege erfreuten. Hier hatten Manetti und Valla gewirkt, hier Bart. Fazio, und besonders Panormita, der, selbst wenig productiv, durch Lehre und Umgang die Verbreitung der classischen Cultur außerordentlich förderte. In dem gelehrten Kreise, welcher sich um ihn sammelte, spielte bald Pontan die bedeutendste Rolle, und der alte Panormita sah mit Freude und ohne Neid das Talent seines Schülers sich entfalten und das seinige weit überflügeln. Nach Panormita's Tode (1471) ward Pontan das Haupt dieser Vereinigung, für welche nun der Name der Accademia Pontaniana aufkam. Sie stand in enger Verbindung mit dem Hofe, und die vornehmsten Persönlichkeiten gehörten ihr an, wie z. B. auch der Graf von Policastro und Pietro Jacopo de Jennaro. Wie in der römischen Akademie des Pomponius Laetus, so nahmen auch hier die Mitglieder lateinische Namen an oder latinisirten die ihrigen; Pontan nannte sich Jovianus statt Giovanni, Sannazaro Actius Sincerus, Antonio Ferrari aus Galatina (in der Provinz Lecce) Galataeus; Charitaeus hieß eigentlich Garretto oder Garretta. Andere hervorragende Mitglieder waren der Historiker Tristan Caracciolo, Giov. Franc. Caracciolo, Girol. Carbone, Gabriele Altilio, Alessandro di Alessandro, Elisius Calentius, der Historiker Pietro Summonte.

Giovanni Pontano stammte aus Umbrien; er war am 7. Mai 1426 in Cerreto (nahe bei Spoleto) geboren; sein Vater, einer mächtigen Adelsfamilie angehörig, wurde in den Partheikämpfen erschlagen, und die Mutter flüchtete den Knaben nach Perugia, wo er die Kindheit und das Jünglingsalter verlebte. 1447 begab er sich zu König Alfonso, der damals gegen die Florentiner im Felde stand, und zog dann mit ihm nach Neapel, wo er in der Canzlei des Königs arbeitete. Schon in Perugia hatte er einige der Gedichte verfaßt, die er dann in die Sammlung der Amores aufnahm; er besang seine Fannia, und trug sich auch bereits mit der

Idee zu einem Lehrgedicht nach der Weise des Lucrez; gegen 1453 äußert Flavio Biondo in seiner Italia Illustrata (p. 330) über ihn ein sehr günstiges Urtheil. Unter Ferdinand I. stieg er zu höherem Ansehen; es ward ihm die Erziehung des Prinzen Alfonso übertragen. In dem 6jährigen Kriege gegen Johann von Anjou (1458—64) war er dem Könige stets zur Seite, sein Rathgeber in militärischen Dingen; ja bisweilen griff er selbst in die Action ein. Ebenso begleitete er seinen Zögling, den Prinzen Alfonso, Herzog von Calabrien, auf seinen Kriegszügen und war auch bei dem Siege von Otranto über die Türken zugegen (1481). Er bewährte sich ferner als geschickter Diplomat; im ferraresischen Kriege (1482 bis 1484) war der Friedensschluß mit Venedig hauptsächlich sein Werk, und zweimal (1486 und 1492) brachte er unter den schwierigsten Verhältnissen einen vortheilhaften Frieden mit Papst Innocenz VIII. zu Stande. 1487 wurde er Nachfolger des hingerichteten Antonello Petrucci in dem hohen Amte des königlichen Secretärs und führte die Geschäfte mit großer Umsicht, in der beständigen Bemühung, nach außen die Fürsten zu versöhnen und zu gewinnen und im Innern die Bevölkerung zufrieden zu stellen.

Er selber dachte hoch von seiner politischen Thätigkeit, rühmte sich laut am Ende seiner Urania und in seinem Traktate De Prudentia (I, 31) als denjenigen, welchem Italien die Segnungen die Friedens zu danken gehabt habe. Für solche Verdienste glaubte er sich mangelhaft belohnt, da er zwar Ehre und Wohlstand gewann, aber nicht Reichthum, und jene mehr durch seine Mühen als durch die Freigebigkeit der Fürsten. Als sich 1486 seinem Streben nach dem Secretariate der Herzog von Calabrien feindselig zeigte, rächte er sich in seinem Dialoge Asinus an seinem ehemaligen Schüler, den er sonst so oft gepriesen hat, durch die derbste Satire; er stellte sich da selber dar, wie er, von närrischer Liebe zu einem Esel befallen, diesen erzieht, streichelt und hätschelt, und dafür von ihm mit Fußtritten bezahlt wird. Diese Schrift mochte wohl dem Prinzen nie zu Gesicht kommen; aber bei anderen Gelegenheiten redete Pontan offen, wollte mehrere Male sein Amt niederlegen und führte dem Monarchen gegenüber eine Sprache, wie wenige zu seiner oder anderer Zeit: „Euer Majestät,“ schrieb er

in einem Briefe an Ferdinand, „hat selber alle ihre Diener gemacht, und allen hat sie gegeben; mich hat sie nicht gemacht, weil ich mich selber gemacht habe . . . , und mir hat sie nicht gegeben; wohl habe ich gegeben, ihr und dem Sohne, und Ihr erkennt es, und, wenn Ihr es nicht erkennen wollt, so ist es darum doch die Wahrheit". Nicht weniger kühne Worte äußerte er auch in Briefen aus Rom zur Zeit des zweiten Friedensschlusses, als man ihm daheim Hemmnisse bereitete. Man sieht, welche feste und imponirende Stellung er sich erworben hatte, um das wagen zu können, und der König nahm es ihm nicht übel und behielt ihn in seinen Diensten. Als die Catastrophe für die aragonesische Dynastie durch die Franzosen herannahte, erkannte Pontan die ganze Größe der Gefahr und rieth den Fürsten zu energischen Maßregeln, zu schleunigem Angriff auf die Feinde, welche durch Zaudern gewannen. Seine Rathschläge wurden nicht befolgt, waren vielleicht damals auch unausführbar oder nutzlos. Bei der Ankunft der Franzosen fügte er sich den Verhältnissen, lieferte die Schlüssel des Castel Capuano an den Bastard von Bourbon aus (den 20. Februar 1495) und hielt bei Karls VIII. Eidesleistung als König von Neapel im Dome auf ihn die Lobrede im Namen der Stadt (den 12. Mai). Er hat sich später damit entschuldigt, daß er es gezwungen und im allgemeinen Interesse gethan habe; nach Guicciardini hätte er sich ungebührlich in Verunglimpfung der aragonesischen Könige ergangen, und es ist wohl denkbar bei seinen sonstigen Klagen über die Fürsten, wenn er ihnen auch treu gedient hatte, solange er im Amte war. Es war eine natürliche Folge seines Benehmens, daß er nicht wieder an die Spitze der Staatsgeschäfte trat, als Ferdinand II. von Sicilien zurückkehrte. Die letzten Jahre bis zu seinem Tode (im Herbste 1503) verbrachte er in beschaulicher Ruhe, beschäftigt mit den Studien und literarischen Arbeiten, der liebevollen Cultur seines Gartens in Antignano und dem Verkehr der Freunde. Vor allem blieb sein Wirkungskreis die Akademie, deren Seele er war.

Von den Zusammenkünften dieser neapolitanischen Akademie geben uns mehrere der Dialoge Pontans ein getreues Bild, der Actius, der Aegidius und der Antonius. Dieselben pflegten in

den heißen Stunden des Tages stattzufinden in der nach Panormita benannten Porticus Antoniana, in deren Nähe, in Via de' Tribunali, auch Pontans Palast gelegen war. Man befand sich also auf offener Straße, dicht bei dem Treiben der großen, unruhigen Stadt. Immer neue Personen kommen hinzu und nehmen an der Unterredung Theil; der einzelne spricht lange allein; aber es ist Gesetz, daß jeder einmal zum Worte kommt, seinen Beitrag zu der Unterhaltung leistet; oft fordert auch der Redende einen anderen Anwesenden auf, eine bestimmte Auseinandersetzung zu geben. Die Gegenstände sind mannichfaltig, und mehrfach geht man in ziemlich abgebrochener Weise von einem zum andern über, schiebt auch in eine begonnene Discussion der größeren Abwechselung halber eine andere ganz heterogene ein, um sich dann zu jener zurückzuwenden. Der Actius handelt in der Person Sannazaro's hauptsächlich von dem Wohlklange, der rhythmischen Wirkung der Verse mit Beispielen, besonders Virgils, und öfters sehr feinen Beobachtungen, die um so bemerkenswerther sind, da Pontan damals als erster sich mit diesen Dingen beschäftigte. Im Aegidius verschlingen sich philosophische, ästhetische und religiöse Fragen in buntem Wechsel; der Dialog ist betitelt nach Frate Egidio von Viterbo, der durch seine classische Bildung ein Theologe nach dem Geschmacke der Humanisten war wie sein Lehrer Mariano von Genazzano, und mit letzterem zusammen am Anfange der Schrift gepriesen ist.

Sowie jene gelehrten und tiefsinnigen Gespräche der Akademiker mitten in dem bewegten Treiben der Straße stattfanden, so erhalten Pontans Dialoge eben dadurch ihren anziehenden Charakter, daß sich die mannichfaltige Doctrin mit satirischen und comischen Scenen voll frischen Lebens verbindet. Zu Anfang des Actius ist mit ergötzlicher Naturwahrheit der Abschluß eines Contractes zwischen Bauern über einen Hauskauf dargestellt, bei dem Sannazaro und die übrigen Theilnehmer als Zeugen dienen, und welcher zum Ausgangspunkte für ihre Betrachtungen wird. Der Anfang des Asinus spielt vor einer Schenke bei Neapel auf dem Wege nach Rom; ein Bote erregt durch die Nachricht vom Friedensschlusse mit Papst Innocenz (1486) großen Jubel, vor allem des Wirthes, der schon das Gold für seinen Wein herbeiströmen sieht. Es erscheinen reisende

Engländer, welche nach Italien kommen, um heilige Orte zu besuchen und sich selbst von dem unglaublichen Wunder zu überzeugen, daß der Papst Kinder habe; in den wenigen treffenden Zügen, mit denen sie geschildert sind, ihrer Hochnäsigkeit, ihrer eigenthümlichen Kleidung, erkennt man schon den britischen Touristen, wie er noch ist. Von besonderer dramatischer Lebendigkeit ist der Antonius; hier berichtet Petrus Compater einem Fremden von den Gewohnheiten des verstorbenen Panormita. Nach der Weise des letzteren werden auf der Straße vorübergehende Personen in das Gespräch gezogen oder beredet, populäre Typen der Narrheit, und über jeden theilt Compater das Witzwort mit, welches Panormita zu seiner Charakteristik zu verwenden pflegte. Dann kommt man auf die Grammatiker zu sprechen und ihr anmaßendes Tadeln aller fremden Leistungen. Andreas Contrarius vertheidigt Cicero gegen die, welche ihn angreifen und nur Quintilian preisen; hier dachte Pontan gewiß auch an Valla. Elisius Gallutius seinerseits vertheidigt gegen die Kritikaster Virgil, namentlich seine Beschreibung des Aetna in der Aeneis, und weist in einer ästhetischen Analyse mit bewundernswürdiger Feinheit die Kunst und ihre Wirkung bis in das Einzelnste nach. Suppatius, ein alter Freund Pontans, kehrt von einer Reise durch Italien zurück, die er unternahm, um einen Weisen zu suchen, und die comische Schilderung seiner Erlebnisse wird zu einer Satire der Städte und Gegenden, welche er besuchte; denn er fand Narrheit, falsche Gelehrsamkeit, Aberglauben, Betrug allenthalben, und Weisheit nirgend. Da kommt Pontans Söhnchen Lucius Franciscus zu den Freunden gelaufen und erzählt von einem bösen Auftritte zwischen Mutter und Vater drinnen im Hause, eine Scene aus dem eigenen Interieur des Verfassers, durch die er mit leichter Ironie sich selbst unter seine satirischen Skizzen eingereiht hat. Ein vorüberziehender Lautenspieler wird aufgefordert zu musiciren, und singt Lieder von großer Schönheit in den verschiedenen Gattungen, in denen sich Pontan versuchte, eine Elegie an Telesina, einige Hendecasyllabi, wo das Leben mit der Sirene verglichen wird, eine Ode von der Galatea, welche in den Wogen schwimmend vom Cyclopen überrascht wird, eine Ecloge an Amaryllis. Zuletzt erscheint ein Bänkelsänger; das Volk strömt herbei ihn zu hören,

und die Akademiker ziehen sich vor dem Andrang in Pontans Haus zurück; man stellt eine Estrade und Bänke auf; ein maskirter Spaßmacher spricht mit allerlei Possen den Prolog; der Dichter selbst, ebenfalls maskirt, trägt in Hexametern eine Erzählung von Kämpfen zwischen Sertorius und Pompeius in Spanien vor, wo den Streitern öfters die Namen von Pontans Freunden beigelegt sind. An Stelle des populären Poems mußte eben in dem Rahmen von Pontans Darstellung ein Gedicht im Charakter des antiken Epos treten. In der Mitte unterbricht sich der Sänger, um auszuruhen, trinkt und schläft mit lautem Geschnarche, während sein Begleiter die Späße über ihn und das Volk erneuert. So ist dieser Dialog Antonius in dem bunten Wechsel der lebensfrischen Gestalten, in der glücklichen und scharfen Beobachtung der Realität und in der anschaulichen Sittenschilderung eine höchst originelle Composition.

Kaum weniger interessant ist der Dialog Charon, wie es scheint der älteste von allen, in welchem Pontan die Todtengespräche Lucians nachahmte. Die menschlichen Thorheiten werden betrachtet vom Standpunkte der Unbetheiligten in der Unterwelt, von dem der allgemeinen Gleichheit nach dem Tode. Bald sind es ernste Klagen über die Zwietracht von Fürsten und Städten in Italien, über das drohende Unglück, über die Corruption, bald beißender Spott über eitles Wissen und kindischen Aberglauben. Die Redenden sind Charon, Aeacus, Minos, Mercur und andere. Seinem griechischen Vorbilde hat der Verfasser die Kunst des Dialoges vortrefflich abgelernt, in dem lebendigen Wechsel der Rede, in dem beständigen leichten Hinübergleiten von einem Gegenstande zum anderen, in den geistreichen Scherzen. Diese Wesen der heidnischen Unterwelt legen aber bisweilen die classische Maske ab, reden lobpreisend von Gott und Christus, entwickeln Grundsätze christlicher Tugend und Frömmigkeit. An einer Stelle hat Mercur ein Gespräch mit drei Grammatikern, und später gerathen diese in einen drolligen Streit, zuerst mit Worten, dann mit den Fäusten, so daß sich der Gott in's Mittel legen muß. Den Schluß des Ganzen bildet eine sehr schöne Scene; Charon führt auf seinem Nachen eine Schaar Seelen herbei, die erst noch gerichtet werden sollen, befragt die einzelnen nach ihrem ehemaligen Leben und sagt ihnen

vorher, was sie erwartet. Da ist eine Buhlerin mit ihrem Geliebten, einem alten Cardinal, ein Mönch, der mehrere Male von einem Orden in den anderen trat, um die Frauen besser zu betrügen, ein Bischof, der sich mit Kirchengut mästete und Wucher trieb. Ein armes Mädchen erzählt die Geschichte ihrer Verführung durch einen Geistlichen, eine Novelle im Style derer Masuccio's. Die Pfaffen und die Grammatiker sind hier, wie anderswo, vor allem die Zielscheiben von Pontans Satire. Aber, sowie er daneben würdige Männer der Kirche, einen Mariano und Egidio, begeistert feierte, so verurtheilte er nur die unwissenden und anmaßenden Silbenstecher, die Raufereien um werthlose Kleinigkeiten, und hielt die Grammatik an sich sehr hoch. In den Discussionen der Akademie sollte sie nach Panormita's Vorschrift (Antoniana lege, s. Actius, p. 1404) einen hervorragenden Platz einnehmen, und hat einen solchen auch in Pontans Schriften; namentlich liebt er die Etymologien, sogar auch in seiner Dichtung, wie die Elegie über den Ursprung der Scherze (lepores) als Zwillingssöhne der Grazie Dulcidia zeigt (De Am. Conjug, l. II, cf. De Sermone, I, 9).

Die zahlreichen moralphilosophischen Abhandlungen Pontans sind aus Aristoteles' Ethik entsprossen; mit ihren Begriffen sehen wir ihn beständig beschäftigt, sei es, daß er die moralischen Principien im allgemeinen lehrt und die Tugend, die nach seiner Auffassung die Führerin aller anderen ist, in den 5 Büchern De Prudentia, sei es, daß er einzelne Tugenden der von Aristoteles gegebenen Aufzählung eingehender behandelt, in den Büchern De Fortitudine, De Liberalitate, De Magnificentia u. s. w. Indessen ist zu beachten, wie er manche Punkte der aristotelischen Doctrin entwickelt oder hervorgehoben hat. Gegenüber der christlichen Verherrlichung von Armuth und Elend kehrt er zu der freundlicheren griechischen Auffassung der Tugend zurück, erklärt mit Aristoteles gewisse äußere Güter zum vollkommenen Leben erforderlich: „Denn, wenn die Glückseligkeit zu erreichen dreierlei Güter nöthig sind, die des Leibes, die des Glückes und die des Geistes, so wird der nach der Tugend strebende Mann zu den Gütern des Leibes, welche die Natur verleiht, dieses fügen, daß er auch mit äußeren Bequemlichkeiten wohl versehen sei (abundet) und mit

Gütern, soviel genug ist" (De Prud. II, 12). Und, wie Landino, giebt er, trotz der höheren Schätzung der Contemplation, doch dem activen Leben sein Recht, da man als ein Glied der Gesellschaft sich deren Pflichten nicht entziehen darf. Die ungestörte contemplative Ruhe ist die Frucht des Alters, der Lohn nach der That, in der Erinnerung an das wohlverbrachte Dasein (De Prud. I, 31), und er stellt als Beispiel seine eigene Zurückgezogenheit hin in der Zeit, wo er den Traktat von der Klugheit schrieb (1496).

Die Grundlage der Tugend bilden die natürlichen Affecte; ihnen das richtige Maß zu geben, darin besteht die tugendhafte Handlung; sie ist die Form, welche jene von der Vernunft erhalten. Auch bei Aristoteles sind es die Affectionen und Handlungen (*πάθη καὶ πράξεις*), welche die Tugend regelt, indem sie sie die richtige Mitte zwischen den zwei Extremen innehalten läßt. Pontan stellt aber die Affecte geradezu als die Anreger des menschlichen Handelns und damit der Tugend dar und tritt so in Gegensatz zu der ascetischen Ansicht, welche die natürlichen Triebe als das Schlechte betrachtet und durchaus unterdrückt wissen will. Und er polemisirt gegen Cicero, welcher die Affecte als Krankheiten der Seele bezeichnete; vielmehr sind sie uns nicht umsonst gegeben: „Sie sind gewissermaßen die ersten Elemente der Tugenden; denn man muß in Bewegung gesetzt und afficirt werden, und wenn man nicht zuerst afficirt wird, so wird man nicht zum Handeln schreiten .... Und die erste Reizung kommt von den Sinnen, durch welche, wie durch Fenster, der Zugang zum Geiste stattfindet; er dann mit Anwendung der Vernunft beschwichtigt, mäßigt, lenkt diese Bewegungen, und duldet, wie ein Führer, nicht, daß sie vom Wege und der Richtung abweichen" (De Fort. I, 2). Was führt die Soldaten in den Tod, fragt er, wenn nicht ein Affect, die Liebe zum Vaterlande? Was dulden aus Liebe die Eltern für die Kinder! Wie Großes fördert die Begierde zu wissen! In dieser Vertheidigung des Antheils der Natur an der menschlichen Tugend, der natürlichen Grundlagen für ihr Gesetz unterscheidet sich Pontan also auch von den florentinischen Platonikern, welche an der mittelalterlichen Auffassung festhielten, und nähert sich den Ideen des 18. Jahrhunderts. Allein wie wird das Maß und die Mitte be-

stimmt zwischen den Extremen? Hier war der anerkannte Mangel des aristotelischen Prinzipes; Pontan sucht für die Auswahl der Vernunft eine festere Norm zu geben; sie soll sich richten nach den jeweiligen Umständen und Verhältnissen, und nach den bestehenden Sitten, Gebräuchen und Gesetzen (De Prud. II, 13), womit das Absolute des Gebotes aufgehoben und eine Veränderlichkeit desselben nach Zeiten und Orten anerkannt wird. Immerhin behalten die moralischen Vorschriften in ihrer Allgemeinheit etwas Vages, sind in der Praxis nicht leicht anzuwenden, und Pontan findet daher für sie eine passende Ergänzung in den zahlreichen Beispielen, welche Tugenden und Laster lebendig im einzelnen Falle zeigen. Die Mehrzahl derselben ist natürlich aus dem Alterthum; aber er giebt doch auch oft genug andere Beispiele, Geschichtchen und Anekdoten, welche gut erzählt und für uns von großem Interesse sind.

Pontans literarisches Schaffen war von außerordentlicher Vielseitigkeit. Er schrieb die Geschichte des Krieges zwischen König Ferdinand und Johann von Anjou, dessen Augenzeuge er gewesen war, in den 6 Büchern De Bello Neapolitano. Er verfaßte (1499, in seinem 73. Lebensjahre) eine Schrift De Sermone in 6 Büchern über den lobenswerthen Gebrauch der menschlichen Rede im privaten Verkehr, über deren Tugenden (virtutes), wie er es nennt, d. h. die richtige Heiterkeit (facecitas)[1]), welche Erholung von Ernst und Mühe gewährt, und die Wahrhaftigkeit (veracitas), welche dem bürgerlichen Leben als Grundlage dient. In den 14 Büchern De Rebus Coelestibus und mehreren kleineren astronomischen Arbeiten zeigte er sich als einen Gläubigen der Astrologie, erhob den Angriffen Pico's gegenüber diese Wissenschaft als eine wahrhafte und fast göttliche (cf. Aegidius, p. 1496). Aber seine Ansicht war doch eine maßvolle, etwa so wie diejenige Dante's, und er verlacht die charlataniſchen Wahrsager, meint, daß die Zukunft sich nur im Großen und Allgemeinen, nicht in den Einzelheiten vorherverkünden lasse, weil den Einflüssen der Gestirne so viele andere unberechenbare Ursachen entgegenwirken können. Und ferner haben jene Macht nur über die Elemente und das, was aus

[1]) Dieses Wort hat er gebildet, um den habitus des homo facetus zu bezeichnen.

ihnen entsteht, also das Körperliche; der Geist und damit der Wille ist unabhängig; er kann in den Dingen Widerstand und Verlockung finden, behält aber die Herrschaft, indem er der Vernunft folgt. Gewisse Inclinationen des Menschen lassen sich bei der Geburt vorherbestimmen, aber nicht sein Charakter und sein Schicksal.

Denselben Gegenstand wie in dem großen astronomischen Prosawerke behandelte Pontan in einem Poem in Hexametern: Urania sive de Stellis, in 5 Büchern, gerichtet an seinen Sohn Lucius Franciscus. Es ist also ein Lehrgedicht; aber, indem jeder Planet sich belebt als die heidnische Gottheit, deren Namen er trägt, indem von den Sternbildern Mythen über ihren Ursprung erzählt werden, eröffnet sich eine Quelle der Poesie in Fabeln und reichen, glänzenden Schilderungen, wie bei den großen römischen Didaktikern, besonders Virgil und Ovid. So haben wir hier die üppige Beschreibung des Reiches der Venus, die Bändigung des Stieres durch die Nymphe (die Industria, welche ihn in den Dienst des Menschen bringt); die Geschichte von Proteus, der in Krebsgestalt die Nymphen betrügt; die Fahrt der meerentstiegenen Venus auf der Muschel, die mit ihrem Gesange die Natur in Liebe erglühen macht; die Erzählung von Orpheus und seiner Leier, die von Perseus und Andromeda, die von Hercules und Hylas. Diese Fabeleien werden für den jetzigen Leser die Hauptsache, und oft genug sind sie es offenbar auch für den Verfasser. Merkwürdig ist es dabei, wie in dem Gedichte das wissenschaftliche und künstlerische Bewußtsein sich mischen und mit einander wechseln. Als Philosoph und Christ leugnet Pontan die Existenz der Götter, beklagt den Aberglauben, preist den einen Gott, das ewige, gesetzmäßige Walten der Natur, erklärt die Mythen rationalistisch aus Naturerscheinungen; aber der Künstler stellt alsbald die alte Gottheit in ihrem heidnischen Glanze her, verliert sich entzückt in ihren Anblick und zaubert sie uns mit prunkvoller Schönheit vor Augen. Die classischen Erzählungen hat er in freier Weise ausgeschmückt und variirt, erfindet sie oft auch ganz, mit Anmuth und Geschick. Ueppige Bilder vor allen umgaukeln beständig seine Phantasie, Nymphen, Dryaden, Najaden, in den Wäldern, auf den Bergen den Reigen schlingend, ihre Reize enthüllend, in den klaren,

durchsichtigen Wässern spielend und rings Liebe entzündend, oder mit Fluß- und Waldgöttern kosend. In solcher reichen, ja verschwenderischen Entfaltung der Mittel seiner Kunst hatte er, wie er stolz empfand, den classischen Dichter übertroffen, der denselben Gegenstand behandelte, Manilius, dessen Astronomica im Ganzen doch nur ein Traktat waren. Was ihm fehlte, hatte er ergänzt, wie er es gegen Ende des Actius von Sannazaro aussprechen läßt, und am Ende der Urania selber malt er sich aus, wie nach seinem Tode der Ruhm seine Grabstätte erleuchten, seinen Namen weit hinaus unter die Völker tragen, wie man an seinem Grabe dankbar singen und ihn feiern werde. Und er zählt seine Verdienste auf als Schriftsteller und als Staatsmann, als Friedensstifter Italiens, dessen Denkmal die Göttin auch mit dem Oelzweige kränzen soll. Es ist das hohe Bewußtsein des eigenen Werthes, dessen Aeußerung wir so häufig bei den Dichtern der Renaissancezeit finden, von Petrarca, ja schon von Dante und Mussato an. Man hatte Horaz' Exegi monumentum, Ovids stolze Worte über die Unsterblichkeit seines Werkes vor Augen.

Dieselben poetischen Elemente in der mythischen Belebung der Natur enthalten die beiden kleineren Lehrgedichte, das Buch der Meteora, über die Wettererscheinungen, und die beiden Bücher De Hortis Hesperidum, über den Bau der Orangen, eines der spätesten Werke Pontans, nicht vor 1501 vollendet, da schon Sannazaro's Fernsein beklagt wird.

Obschon Pontano aus Umbrien gekommen war, hatte ihn sich seine neue Heimath völlig zu eigen gemacht, und nirgend stellt sich die Natur und Empfindungsweise des italienischen Südens vollkommener dar als in seinen Versen. Mit welcher Unmittelbarkeit weiß er die Eindrücke zu malen, welche die Schönheiten dieses Himmelsstriches hervorrufen, die plätschernden Wogen, die leise zu lachen scheinen, die tönenden Ufer und Felsen:

Aura dum aestivos relevat calores
Et leves fluctus agitant cachinni,
Dum sonant pulsae zephyris arenae
Antraque clamant ... [1])

---

[1]) Ode an Patulcis und Antiniana in den Versus Lyrici.

Das Leben der üppigen Hauptstadt voll Glanz und Genuß klingt wieder aus seinen Liebesliedern, in denen die sinnliche Schönheit ohne Hülle triumphirt. Seine leichten und graziösen Hendecasyllabi, in welchen er das lockere Badeleben in Baia feiert, die Freunde neckt und sie zur Theilnahme an jenem Taumel der Freuden ermahnt, sind erfüllt von glühenden, bestrickenden Bildern der Lust. Wir haben da nicht das Indecente in seiner groben Schmutzigkeit, wie bei Masuccio; sondern das Sinnliche erscheint in den vollendeten Formen einer durch das Studium der Alten entwickelten Kunst. Die zahlreichen Diminutive, dieses Schaukeln und Spielen mit Wiederholung derselben Worte, wie er es Catull abgelauscht hat, geben diesen Poesieen auch äußerlich den Charakter einer weichen, wollüstigen Eleganz. Hier erkennen wir den Moralisten der Traktate nicht wieder; man vergleiche nur die Lehren, die er dem Herzoge von Calabrien über seine Fürstenpflichten in dem Buche De Principe gegeben hat, mit der wohlgefälligen Schilderung von des Prinzen Liebesfreuden in den Baiae. So sehr also schied er den Bereich der poetischen Phantasie von dem des praktischen Lebens. Der Moralist ging in der Strenge seiner theoretischen Forderungen weiter, als er selbst je eine Erfüllung in der Realität hoffte, und der Dichter nahm sich eine zügellose Freiheit, weil er sein Lied nur als ein Spiel betrachtet wissen wollte.

In den 2 Büchern Amores, welche theilweise noch den Jugendjahren des Autors angehören, und in denen mehr als Catull die Elegiker zum Vorbilde dienten, hat die Liebe einen ernsteren, leidenschaftlichen Charakter, und neben dem Frohlocken des Glückes vernehmen wir Klagen über Grausamkeit, Untreue und Tod. Die Lust an Fabeln finden wir, wie in der Didactik, auch in Pontans Lyrik; auch hier erzählt er gerne Liebschaften und andere Abenteuer der heidnischen Gottheiten auf Erden, Ursprungsmythen und Verwandlungen von Localitäten, wie man sie damals allgemein liebte. Am Ende der Amores, wo er die Metamorphose des Sebethus aus einem Jüngling in den Fluß bei Neapel besang, versprach er, später auch seine Vermählung mit der Nymphe Parthenopaea poetisch zu verherrlichen, in der man von Alters her die Stadt Neapel selbst personificirte, und die Ausführung dieses Gedankens ergab

wiederum eine Dichtung voll Anmuth und Originalität, die Ecloge Lepidina.

Der junge Landmann Macron kommt mit seiner Gattin Lepidina zur Hochzeitsfeier von Parthenope und Sebethus. Am Wege ruhen sie aus und erinnern sich, wie sie an diesem Orte die ersten Küsse und Liebespfänder tauschten; es ist ein reizendes Idyll in der Weise, wie es auch Lorenzo de' Medici auffaßte, die, wenn auch ästhetisch idealisirte, doch wahre Darstellung des Volkes mit seinen Empfindungen, seinem Aberglauben, eine liebevolle Beobachtung der Natur in diesem jungen ländlichen Paare. Lepidina preist die Schönheit der Braut Parthenope, und nun nahen die Festzüge; zuerst Männer und Frauen vom Lande, die abwechselnd ein Hochzeitslied singen; dann Nereiden, Mergellina, Resina, Hercli, Caprite. Die jungen Eheleute unterhalten sich über sie; Lepidina beschreibt ihre Reize lebendig, äußert Furcht, sie könnten ihr Macrons Herz stehlen, und erzählt von ihnen, was sie gesehen oder von ihrer Mutter gehört hat. Der Triton stimmt ein Lied an, die Geschenke rühmend, welche Nymphen und Tritonen zur Hochzeit bringen. Lepidina fürchtet sich vor dem Triton, der sie einst verfolgte, und bittet den Gatten zu ihrer Sicherheit das Ufer zu verlassen; unterwegs sehen sie die Nymphen der Stadt (der Straßen) und der Vorstädte, und gelangen bis zum Hause des Greises Melisaeus, d. i. Pontans, wo sie sich niederlassen. Hier kommt die Nymphe Planuris herbei, eine gute Bekannte von Lepidina, und mit dieser plaudernd zählt sie ihr die Gottheiten der Berge und Wälder auf, die sie heranziehen gesehen hat, Gaurus mit seiner Gattin Campe, Misenius, Ursulon, Capimontius, Vesevus und andere, alle in pittoreskem Aufzuge mit ihren charakteristischen Geschenken. Es folgt ein kurzer Wechselgesang der Dryaden und Oreaden, eine Klage der Nymphe Patulcis um den verlorenen Rivanus, und dazwischen wieder Geplauder der zuhörenden Gatten. Endlich erscheint die Nymphe Antiniana, sie, die alle Liebhaber abweist und allein dem Greise Melisaeus lebt, d. h. die Personification von Pontans Besitzung in Antignano auf dem Vomero. Sie singt den Hymenäus, der natürlich an diejenigen Catulls erinnert, und die Menge stimmt ein als Chor; sie wünscht dem neu verbundenen Paare Heil und Segen, verkündet dessen blühende

Nachkommenschaft und prophezeit zum Schlusse auch zwei Fremde, welche hier dereinst dichten werden, Virgil und Pontan selber.

In dieser Verknüpfung und Durchdringung des Mythischen mit der natürlichen Darstellung des Volkslebens ist die Lepidina eine in ihrer Art einzige Erfindung. Nach der classischen Weise hat Pontan die zauberischen Gestade des Golfes von Neapel mit einer Welt von Gottheiten bevölkert, und diese sind nicht bloße Namen oder Abstractionen; sie werden ihm zu concreten Gestalten. Die Liebe für jene Gärten, jene Berge, Flüsse und Ortschaften übertrug er auf die Geschöpfe seiner Phantasie, in denen er sie verkörperte, stattete sie aus mit allen verführerischen Reizen, wie er sie in der Pracht und Mannichfaltigkeit der Landschaft empfand. Diese Nymphen, die Mergellina, Patulcis, Antiniana, Prochyte, Resina, und wie sie heißen mögen, erhalten von der classischen Gottheit die ästhetische Schönheit, werden aber zugleich modern, sind Gestalten des neapolitanischen Volkes. Die Nymphen der Stadt und Vorstädte beschreibt Lepidina, welche sie persönlich recht gut kennt, als fleißige Mädchen, welche den Garten bestellen, spinnen, sticken, Kuchen backen und dazwischen nach einem passenden Gatten Ausschau halten. Planuris und Porticina waschen zusammen Rüben am Brunnen von Piazza del Carmine und erzählen sich dabei vom Aussehen des Bergriesen Vesevus.

Allein dieser Sänger der sinnlichen Schönheit und des Genusses ist zugleich der der intimsten Affecte, des häuslichen Glückes und der stillen Freuden des Familienlebens. Seine Gattin Adriana Sassone, mit welcher Pontan seit Anfang des Jahres 1462 verbunden war, nannte er, um sie bequem in seine classischen Phantasieen einreihen zu können, Ariadna, und diesem theuren Namen begegnet man allenthalben in seinen Dichtungen. Ja, er mischt mit einer naiven Unbefangenheit den Ausdruck dieser Empfindungen zwischen die lockeren Gemälde seiner Hendecasyllabi, fordert dort in einem Liede Weib und Kinder auf, seinen Geburtstag festlich zu begehen, beschreibt das ländliche Mahl, welches sie in der Villa erwartet, und in einem anderen, wunderbar schönen Gedichte feiert er seine Ariadna, deren Liebe die Last des Alters von ihm nimmt, so daß er im grauen Haare die Leidenschaften der Jünglinge zu

schildern vermag; er singt seine eigene Liebe zu Ariadna, malt mit farbenprächtigen Vergleichen, wie im Rausche der Jugendgluth, die Macht ihrer Reize, welche sein Herz bezwangen. In der Ecloge Coryle singt Antiniana an der Haselstaude in einer reizenden Elegie, wie den schlafenden Amor einst die Nymphen seiner Waffen beraubten, ihn fesselten und ihm die Augen verbanden, wie auf sein Geschrei Ariadna zu Hilfe kam, und der Kleine sie für seine Mutter Venus hielt, ihre Küsse für diejenigen der Venus. Pontano ist einer der wenigen Dichter, welche die Gattin besungen haben, und, mehr als das, er besang sie mit Schwung und Feuer, weil sie stets die Geliebte blieb. Damals war es für die Dichtung ein neuer Gegenstand; indem der Cultus der heidnischen Kunst von der mystisch platonischen zur natürlichen Liebe zurückführte, wurde auch die Ehe wieder poetisch. Heute sind solche Gedichte an und auf die Gattin meist kalt, weil dieser Affect sich vor der Oeffentlichkeit scheut und seine wahre Gestalt unter einem Schleier der officiellen Decenz verbirgt. Die classische Kunst kennt diese Zurückhaltung nicht, stellt die schöne Natur auch hier ohne Rücksicht dar, preist sie in ihrer keuschen Reinheit, welche der Hülle nicht bedarf. Und so dachte die Renaissancezeit; man sehe z. B., wie Francesco Filelfo in den Satiren (VI, 3) von seiner verstorbenen Theodora redet.

Die Elegieen der drei Bücher De Amore Coniugali begleiten die wechselnden Ereignisse des ehelichen Lebens in Freude und Betrübniß von Anfang an. Das erste Gedicht redet zur Elegia selbst; sie ist wieder eine schöne Nymphe, von den Göttern begnadet, und in ihrer Heimath Umbrien (von wo Properz stammte) liebte sie den Flußgott Clitumnus; angerufen erscheint sie huldvoll im Hause des Dichters, und mahnt die Jungfrau, daß sie nicht auf Reichthum sehe, sondern den Sänger liebe. Damals war Ariadna noch seine Braut. Es folgt ein zwiefacher Hymenäus zu seiner eigenen Hochzeit, und ein Gedicht, welches er am Tage nach der Vermählung an die Gattin richtet. Dann sehnsuchtsvolle Klagen aus der Ferne; der Krieg hat ihn gezwungen, sich von der Geliebten zu trennen, und er bittet sie treu seiner zu gedenken, tugendhaft die Ehre des Hauses zu wahren, die Nächte mit Weben, die Tage mit Sticken zu verbringen, wie Penelope; er malt das Glück ihrer

Wiedervereinigung aus, wie sie an seinem Halse hängen und sich ihnen der Hymenäus erneuern werde. Ein anderes Mal sendet er Rathschläge für die Erziehung der drei Töchter, nicht, weil die Gattin ihrer bedarf, sondern damit sie sehe, daß er auch abwesend seinen Theil an der Sorge für die Familie tragen wolle. Ein Lied beklagt den übertriebenen Putz der Frauen, und warnt mit der Erzählung von den schönen prunksüchtigen Mädchen, welche in die Sirenen verwandelt wurden. Dann sehen wir ihn wieder glücklich daheim; er jubelt über die Geburt seines Sohnes Lucio Francesco, und er dichtet dem Kleinen die Wiegenlieder. Diese Naeniae sind bewundernswürdig in ihrer Einfalt; wie hat der Dichter hier das Leben belauscht, die natürlichen, innigen Töne der Mutterliebe, die kleinen Mittel, die liebenswürdigen Erfindungen, mit denen sie den Säugling einschläfert, beruhigt und folgsam macht! Die kleinen Schwestern, das Hündchen werden hineingezogen, es wird gelobt und gehätschelt in schmeichlerischen Weisen, und wieder der schwarze Mann (Orco) drohend genannt oder die garstigen Kinder als warnendes Beispiel. Und er läßt sein Latein hier plaudern und tändeln, macht es wahrhaftig zu einer Kindersprache; diese Distichen mit den wenigen einfachen Worten, mit dem regelmäßigen Schaukeln ihrer Wiederholungen haben etwas Beruhigendes und Einschläferndes wie die wirklichen Ammenlieder. Wie Pontan es verstand, sich in diese kindliche Welt zu versetzen, sehen wir auch in dem reizenden natürlichen Genrebildchen der Ecloge Quinquennius, einem Gespräche zwischen der Mutter und dem Kinde, das sie auf seine naiven Fragen nach seinem Begriffsvermögen belehrt und schließlich wieder in den Schlaf singt.

Die Gatten beginnen zu altern; der Friede ist gekommen, und nach der langen Mühe des Lebens bietet sich die erquickende Ruhe. Der Dichter verläßt das Geräusch und die Sorge der Stadt; im Schoße der Natur, im geliebten Garten von Antignano findet er Erholung und Beschäftigung, und die treue Gattin ist seine Führerin; endlich nun kann er sich und den Seinigen leben: vis mortem fallere, vive tibi. Die Kinder sind herangewachsen, und, wie einst für sich selbst, so stimmt er auch die Hochzeitsgesänge für seine Töchter an, für Aurelia und Eugenia; denn die dritte, Lucia, ist

vorher gestorben. Diese Hymenäen sind wieder sehr schön und sie preisen nicht weniger unverhüllt die Liebe, obschon der Vater für seine Töchter dichtet.

So geben uns diese Elegieen das vollständigste Bild eines innigen Familienlebens. Freilich nicht ganz so friedlich und harmonisch erscheint uns dasselbe in jener Scene des Dialoges Antonius, welche uns einen Blick in das Innere seines Hauses gewährt. Hier schmält die schöne Ariadna eifersüchtig auf den treulosen Gatten, und er erträgt lachend den, wie es scheint, wohlverdienten Zorn. Das Söhnchen Lucio Francesco, welches aus dem Hause kommt, hat mehr gehört, als für sein Alter gut ist, hat auch gehorcht bei der Beichte der Mutter, wo sie dem Priester statt der eigenen Sünden die ihres Mannes aufzählte; sogar die schwarzen Sclavinnen im Hause lasse er nicht in Ruhe. Das Kind berichtet solches sehr unbefangen und scheint eher für den lockeren Vater Parthei zu nehmen. Pontan wird übertrieben haben, um die Freunde lachen zu machen, wennschon der Himmel seiner Ehe selbstverständlich nicht immer so wolkenlos war, wie er in der Dichtung erscheint; in dieser ging er mit der Idealisirung, im Dialog mit der Selbstverspottung über die Wirklichkeit hinaus. Weit schlimmer noch ist am Ende des Asinus die widerwärtige Scene, wo der alte Dichter mit seinem Bauer Faselio einen Vertrag schließt bezüglich der von jenem heimzuführenden Frau; hier wurde die Natürlichkeit Pontans zum Cynismus.

Wenn aber dieser grelle Widerspruch uns verletzt, so läßt doch die Wärme seiner Lieder keinen Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Empfindungen aufkommen. Adriana starb 1491; er weihte ihrem Andenken eine Kapelle, die er neben seinem Hause errichten ließ, die er mit liebender Sorgfalt schmückte, und in der er allmonatlich ihren Gedenktag religiös feierte. Seitdem geht die Klage um Ariadna durch alle seine Schriften; aber nirgend fand sie einen so rührenden Ausdruck wie in der Ecloge Melisaeus. Hier zeigt ihm die wehmüthige Erinnerung die geliebte Verstorbene in den kleinen Beschäftigungen des täglichen Lebens, in treuer Sorge für die Ihrigen schaffend und waltend, als Gefährtin bei der Bestellung des Gartens, und daheim geschäftig und geschickt mit Spindel und

Nadel, wie sie ihre Arbeit mit Gesang begleitet, und die Schwalbe vom Dache her einstimmt, und die Turteltauben um sie spielen und von ihr das Futter erwarten. Indessen die Hirten der Ecloge sagen doch schon vorher, daß dem Greis Melisaeus die Zeit Tröstung bringen, und er zu der gewohnten Thätigkeit zurückkehren werde. Und in der That hat er sich von neuem vermählt mit einer jungen Ferrareserin, welche er Stella nennt, und hat sie in den Elegieen seiner Eridani mit derselben sinnlichen Gluth besungen, welche seine frühere Lyrik athmet. So treffen wir abermals auf einen Widerspruch in Pontans Natur, über welchen er sich ohne Schwierigkeit hinwegsetzt. Das erste Gedicht des 2. Buches ist eine Entschuldigung an Ariadna wegen dieser Liebe zu Stella: sie möge seinem Alter dieses kurze Spiel gestatten; bald wird er ja mit ihr vereinigt sein, und im Elysium werden sie von neuem ihre Hochzeit feiern. Welche Unbefangenheit! Er liebt treu die Verstorbene, und doch singt er eine andere, und wie singt er sie!

1498 hatte Pontan noch den Schmerz, seinen Sohn im Alter von 30 Jahren zu verlieren. Ihn betrauerte er in 6 jambischen Liedern, und tief ergreifend ist die letzte Elegie der Eridani an Ariadna, welche nun wieder den Sohn bei sich hat. Auch in Kummer und Alter trösten ihn die Kunst und die schöne Natur; in dem herrlichen Gedichte an den venetianischen Historiker Marcantonio Sabellico (gegen Ende der Eridani) zählt er das Leid auf, das ihn heimgesucht hat. Er hat den Sohn, die Enkel, den Schwiegersohn verloren, zwei Könige, zu denen er wie ein Vater stand; er verlor die Gattin, einen Theil seiner Seele, den größeren Theil seiner selbst; es kam der französische Krieg, und er büßte seine hohe Stellung ein. Aber sein Geist ist ungebrochen; ihm bleibt der Gesang; an den kühlen Fluthen des Sebethus sieht er die Najaden spielen, er sieht die Mädchen sich schmücken, die im lucriner See gebadet haben; ihn ladet Antiniana in das grüne Versteck, ihn erfreut Patulcis mit den Reizen ihres Anblicks; Stella windet Kränze, und die Felsen des Posilip, die Abhänge des Vesuv erklingen von den Liedern an Stella. Seine unerschöpfliche Lebensfreude verklärt auch den Tod. Man sieht es am besten in seinen Grabgedichten (Tumuli). Welch' ein Lichtglanz webt über diesen

Gräbern! Blumen und Düfte umgeben sie; es umtanzen sie Nymphen und Musen. Und auch hier bewundern wir an Pontan jene Gabe der plastischen Sinnlichkeit bei Darstellung abstracter Gegenstände, die er mit den Alten gemein hat; Symbole, Allegorieen, mythologische Gestalten beleben sich, als hätten sie für uns noch Realität. Wie lieblich erscheinen die pierischen Schwestern auf dem Grabe Panormita's!

Pierides tristem ad tumulum effudere querelas,
Pierides passis post sua terga comis . . . .
En audis, sonet ut lenis concentibus aura?
Ut strepat applausu concita terra pedum?

Der Dichter liebt es, aus dem Tode das Leben wieder erblühen, die Verstorbenen schöner auferstehen zu lassen und dieses schönere Dasein auszumalen. Der Gedanke des christlichen Jenseits liegt zu Grunde, aber bleibt versteckt unter den heidnischen Phantasieen; im Elysium dauern für die Abgeschiedenen die Genüsse, Beschäftigungen, Affecte der Erde fort. Marullus ist nicht mehr; die Musen haben ihn geraubt; seelig weilt er nun in den Grotten des Helicon, im aonischen Haine; schöne Mädchen führen zum Leierklange mit ihm Reigen und Gesänge, die Wälder antworten, die Ufer spenden Beifall. So preist er das Glück von Panormita's Gattin Laura Arcelia, welche Hymenäus im Elysium mit ihrem Antonius nun wieder vereinigt. Und in dem letzten Tumulus besingt er sein eigenes Grab. Hier hält die Fama Wacht, verscheucht mit ihrem Flügelschlage die Dunkelheit, kündet mit ihrer Tuba seinen Ruhm; aber bei Tage schweifen seine Manen auf den lieblichen Wiesen, beim Murmeln des Wassers, unter Nymphen und Grazien; die goldenen Saiten ertönen, es tönt mit leisem Klange die Luft; und Nachts ruht er wieder in den Armen Ariadna's. So erheitert sich dem Greise das nahende Ende; auch im Tode sieht er nur Schönheit und Anmuth.

Pontano hat in seinen literarischen Werken niemals italienisch, sondern stets lateinisch geschrieben; allein er bedient sich des letzteren wie seiner eigenen Sprache; sie war ihm so natürlich geworden, daß er in ihr die naivsten und intimsten Laute des Lebens wiedergeben, daß er lateinisch seine Wiegenlieder dichten konnte. Petrarca,

welcher, nach der Periode der verdorbenen Latinität im Mittelalter, zuerst seinem Style größere Correctheit gab, befand sich noch zu sehr unter dem Drucke seiner Vorbilder. In diesem Jahrhundert dagegen, nachdem durch die unablässigen Studien, welche das ganze Leben des Literaten beherrschten, die Schwierigkeiten überwunden waren, kamen manche dahin, sich das Latein zum Eigenthume zu machen, das Wunder zu thun und der todten Sprache das Leben wiederzugeben. Pontano und Poliziano schrieben das Latein nicht bloß correct, sondern mit Eleganz, Anmuth und Frische; sie bildeten sich in ihm einen originellen Styl. Ja, Pontan setzte diese Lebendigkeit über die Correctheit; er hat unlateinische Worte gebraucht und italienische latinisirt, wo das Alterthum die Sache nicht hatte und damit auch nicht den Ausdruck. In der Dichtung ist ihm charakteristisch die häufige Verwendung der Diminutive, besonders auch von Adjectiven, wodurch die Form etwas zierlich Tändelndes erhält, bisweilen aber übertreibend auch unleugbar in Manierirtheit ausartet.

Das bedeutendste Mitglied der neapolitanischen Akademie nach Pontano selber war Jacopo Sannazaro. Seine Familie war vor langer Zeit aus Spanien gekommen und hatte sich in Oberitalien, in einem Flecken der Lomellina niedergelassen, welcher S. Nazario hieß und von welchem das Geschlecht seinen Namen empfing. Niccolò Sannazaro kam 1380 mit Karl III. von Durazzo nach Neapel, und die Familie wurde hier reich und angesehen. Aber der Enkel jenes Niccolò, ein anderer Niccolò, befand sich in bescheidenen Verhältnissen, als sein Sohn Jacopo am 28. Juli 1458 geboren ward. Nach dem frühen Tode des Vaters verließ die Mutter Masella oder, wie der Dichter sie latinisirte, Massilia, mit ihm und seinem jüngeren Bruder Marcantonio Neapel und wohnte mit ihnen längere Zeit in der Gegend von Salerno. Dem Jüngling gefiel diese ländliche Stille und Einsamkeit, und sie wurde der Grund seiner Vorliebe für die idyllische Poesie. Höchstens zwanzigjährig kehrte er nach Neapel zurück, trat in ein enges freundschaftliches Verhältniß zu Pontan und anderen Gelehrten und gewann die Gunst des Herzogs von Calabrien, dem er auf den Zügen nach Toscana (1479) und gegen die Türken in Otranto (1481) folgte; er scheint damals auch

selbst die Waffen geführt zu haben (s. Eleg. III, 2, 66). Noch näher aber schloß er sich dem zweiten Sohne des Königs, dem Prinzen Friedrich an.

Wie in Florenz und den Städten Oberitaliens begann man auch in Neapel zu jener Zeit Geschmack an theatralischen Vorstellungen zu finden, und zwar vergnügte man sich hier besonders an der Aufführung von Possen. Wir haben Nachrichten von 11 Farcen Pietro Antonio Caracciolo's, und die eine derselben, der Magico, hat sich vollständig erhalten; diese ward vor König Ferdinand I. gegeben, also spätestens 1493, eine andere, die vom Kranken und den drei Aerzten, vor dem Herzog Ferdinand von Calabrien, d. h. 1494 [1]), oder eher zwischen 1496 und 1501, wenn der andere Ferdinand, Sohn König Friedrichs, gemeint ist; dagegen in dem Stücke von der Braut und dem Bräutigam ist das Jahr 1514 genannt. Diese Farcen sind in etwas weiterer Ausführung, für sich gesondert solche Scenen, wie man sie auch in Toscana als Intermezzi in die Repräsentationen einfügte, d. h. drollige Sittenbilder, welche die Heiterkeit des Publikums erregten. So sah man in der von Braut und Bräutigam ein Mädchen aus dem Volke, das seine Augen auf einen Burschen geworfen hat und ihn durch Vermittelung einer Alten sich zum Manne verschafft; da folgt dann die Verlobung, der Notar setzt in burlesken Formeln den Ehecontract auf, der sich durch große gegenseitige Indulgenz der Gatten auszeichnet, und der Pastor giebt sie in ebenso comischer Weise zusammen. In zwei Stücken erschien ein Kranker mit seinen Aerzten, jenen beliebten humoristischen Gestalten der Repräsentationen, ein anderes war der Dialog zweier Bettler. Oder es kamen auch einzelne Charakterfiguren zur Darstellung, ein Dolmetscher, ein Magier, der seine Künste rühmt, und die Seelen des Diogenes, Aristipp und Cato aus der Unterwelt heraufbeschwört, um von ihnen König Ferdinand Schmeicheleien sagen zu lassen. Solche Monologe recitirte dann der Dichter selbst in der entsprechenden Verkleidung. Immer geschah die Aufführung vor hoch-

[1]) Erst seit Ferdinands I. Tode hatte dessen Enkel den Titel des Herzogs von Calabrien und behielt ihn bis Anfang 1495, wo er König ward. Aber in dieser stürmischen Zeit ist die Aufführung wenig wahrscheinlich.

stehenden Personen; die vornehme Welt ergötzte sich an den plumpen und täppischen Geberdungen des niederen Volkes, wie noch heute an Pulcinella und Pascariello. Später nannte man dergleichen Possen Farse Cavaiole, weil oft Bewohner des Ortes La Cava auftraten, deren Einfältigkeit sprichwörtlich war; auch schon in dem einen Stücke Caracciolo's kommen zwei Cavaiuoli vor. Die Sprache ist mundartlich, und das Metrum besteht in Endecasillabi, derer jeder durch Binnenreim nach der 7. Silbe mit dem folgenden gebunden ist; nur zu Anfang steht ein Settenario:

> Don Mattalena mia,
> Dove vai per questa via — così affannata?
> Che cosa t' è incontrata? — Per trovarte
> Venea; ch'aio ad parlarte. — Et de che cosa . . .

Für solche Hofvorstellung schrieb Sannazaro, dem Prinzen Federigo zu Gefallen, seinen Gliomero; aber dieses Gedicht, welches verloren ist, scheint nicht sowohl dramatisch gewesen zu sein als vielmehr eine zur comischen Recitation bestimmte Frottola; denn hier waren, nach Aussage des alten Biographen Crispo, alle möglichen Redensarten und plumpen Worte der alten neapolitanischen Mundart zusammengewürfelt, mit sehr lächerlichen Digressionen, und dazu paßt auch die neapolitanische Bezeichnung gliuommaro, d. i. „Knäuel." Sannazaro lieh jedoch sein Talent auch zu Festspielen ernsteren Charakters. Ein Stück von ihm wurde am 4. März 1492 vor dem Herzoge von Calabrien gegeben, bei dem Feste zur Feier der am 2. Januar erfolgten Einnahme von Granada; Zeit und Zweck sind also dieselben wie für Carlo Verardi's in Rom aufgeführte Historia Baetica. In dem Saale des Castel Capuano, wo man spielte, stand ein schöner Säulentempel, aus welchem Muhamed verjagt wird, während man auf der Spitze ein Banner mit dem Kreuze und dem Wappen Castiliens aufpflanzt. Nun beginnt der vertriebene Muhamed seine Klage; nach seinem Abgange tritt die Fede frohlockend hervor, preist König Ferdinand und verheißt baldigen Sieg auch im Orient. Hierauf ward der Tempel an das Ende des Saales getragen, und es erschien die Letizia mit drei Gefährtinnen musicirend; sie wendet sich an das vornehme Publikum, nennt rühmend einzelne der Zuschauer, den

König, die Königin, Prinzen, Prinzessinnen, und entschleiert, sie zu beglücken, ihr Antlitz in seinem vollen Glanze. Zuletzt traten Trompeter herein, und es erfolgte ein Fackeltanz der Hofgesellschaft. Solche Festspiele wurden, trotz der ernsteren Absicht, damals doch ebenfalls Farse betitelt, weil sie mit den kleinen populären Stücken die Einfachheit und Regellosigkeit der Anlage und die Form der Endecasillabi mit Binnenreim gemein haben; nur die Sprache ist die literarische. Zwei Tage später, den 6. März, ward, gleichfalls zur Feier der Eroberung Granada's, im Saale des Fürsten von Altamura mit großem Pompe eine andere Farce Sannazaro's aufgeführt, betitelt Il Trionfo della Fama. Noch mehrere solche Compositionen giebt es von ihm, die eine (L'ambasciaria del Soldano) ist eine Galanterie für eine Dame des Hofes, der ein Bote des Sultans mit Geschenken das Herz seines Herrn zu Füßen legt; in einer zweiten ist Venus dargestellt, wie sie den verloren gegangenen Amor sucht (nach Moschos), und eine dritte (La Giovane e la Vecchia) mahnt in zwei Monologen, die Jugend und Schönheit zu genießen, die schnell entfliehen. Farcen mit Personficationen und zur Huldigung für die Fürsten verfaßte um dieselbe Zeit auch Giosuè Capasso, wie die betitelt Il Bene e il Male, welche vor König Friedrich gespielt ward.

Die Anfänge seiner Hirtendichtung Arcadia scheinen, nach Sannazaro's Andeutung in der Elegie an Cassandra Marchese (Eleg. III, 2, 35), noch in die Zeit des ländlichen Aufenthaltes im Salernitanischen zurückzureichen; aber die weitere Ausführung fand später statt. Die ersten 10 Prosen und Eclogen sind bereits in einem Manuscript von 1489 enthalten; die 12. dagegen ist nach Pontans Melisaeus, also frühestens 1491 geschrieben, und auch an die 10. muß der Dichter von neuem Hand gelegt haben, da sie Anspielungen auf die französische Invasion von 1495 enthält. Die Liebe, sagt uns der Verfasser in der 7. Prosa, ward in ihm so heftig und sie schien zugleich so aussichtslos, daß er ein Heilmittel in der Entfernung zu suchen beschloß und Neapel verließ. Er muß also eine größere Reise, man weiß nicht wann, unternommen haben, und das Sonett Lasso me, non son questi i colli e l' acque wird sich auf dieses Scheiden von der Stadt be-

ziehen, wo er die beiden theuersten Personen zurückließ, den Prinzen Friedrich und die geliebte Carmosina Bonifazia, die auch von Pontan gefeierte Harmosyne. Wohin er reiste, ist unbekannt; in seiner Dichtung aber fingirt er, daß er nach Arkadien gegangen sei, wo er, von Schmerz und Sehnsucht erfüllt, als Hirte unter Hirten weilt und ihren Festen, Spielen, Gesängen beiwohnt. Diese ländlichen Scenen schildert er in den ersten 11 Prosastücken, denen je eine Ecloge folgt. In der letzten 12. Prosa wird erzählt, wie er von einer Nymphe auf unterirdischem Wege, auf welchem er die Quellen der Flüsse sah, nach der Heimath zurückgeführt ward; hier hört er noch, in der 12. Ecloge, den Wechselgesang der beiden neapolitanischen Hirten Barcinio und Summonzio über Meliseo's Trauer um seine Filli; die eigene Geliebte des Dichters ist indessen ebenfalls gestorben; deshalb endet er mit dem klagenden Nachwort an die Hirtenflöte. Für die äußere Einrichtung des Werkes diente als Muster Boccaccio's Ameto, wo sich, wie hier, Vers mit Prosa mischte. Boccaccio's Einfluß zeigt sich auch besonders in dem gewundenen und künstlichen Style und in manchen Einzelheiten, wie in der Beschreibung der schönen Nymphe Amaranta (Prosa IV), welche in jener minutiös aufzählenden Weise des Ameto geschieht. Im Allgemeinen aber sind die Gegenstände und die Darstellung von den Alten, Theocrit und Virgil, entnommen; wir haben hier eine classische Landschaft vor uns, mit classischen Hirten, antiken Gebräuchen, Göttern und Festen. Sannazaro belauscht nicht selbst die Natur in ihrer Einfachheit und Naivetät, sondern erhält sie vermittelt durch die Werke der Alten. Moderne Empfindung dringt allerdings hinein; aber es sind keine idyllischen Elemente, sondern die raffinirte Gefühlsäußerung der petrarchischen Poesie. In der That verbergen sich unter dem Gewande dieser Hirten Menschen der vornehmen und gebildeten Gesellschaft, vor allem der Dichter selbst, dann Pietro Summonte als Summonzio, Cariteo als Barcinio, so genannt, weil er aus Barcelona (Barcino) war, Pontan als Meliseo, Gianfrancesco Caracciolo.

Von den Zeitgenossen wurde die Arcadia mit ungeheurer Bewunderung aufgenommen; im 16. Jahrhundert erschienen 59 Auflagen; das Werk schien das vollendetste Muster der Gattung,

eine erstaunliche Leistung der poetischen Phantasie, welche den Verfasser auf die Dauer einer so umfangreichen Production aus der Wirklichkeit in eine ganz ideale Sphäre versetzte. Allein es war eine künstliche Anstrengung, aus der diese Idyllen mit ihren typischen Hirten und Hirtinnen, ihren Wettgesängen und Liebesklagen hervorgingen. In Toscana, bei Lorenzo de' Medici und Polizian, fanden wir hier den wohlthätigen Einfluß der populären Dichtung, der diese Gattung erfrischte; und so mischt sich das bunte Volksleben der Gegenwart in Pontans Eclogen und dazu eine Fülle persönlicher Empfindung. Nichts von alledem haben wir bei Sannazaro; in der letzten Ecloge, wo er eben Pontans Melisaeus zum Vorbilde nahm, änderte er zum großen Nachtheile die ganze Situation; anstatt jener rührenden Schilderung des trostlosen, der Gattin beraubten Greises haben wir hier nur das typische Verhältniß von Hirt und Mädchen, statt der Erinnerungen, in denen die Verstorbene wieder auflebt, nur allgemeine Klagen. Auch die metrische Form der Eclogen war nicht glücklich; am gewöhnlichsten sind es Terzinen von endecasillabi sdruccioli, dann mehrmals die Canzone, die Sestine, endlich auch die Endecasillabi mit Binnenreim, wie wir sie aus den Farcen kennen. Die Terzinen finden sich bereits im Ameto, dann regelmäßig in den Eclogen des 15. Jahrhunderts und so bei Bojardo, der in seiner 6. Ecloge auch schon größtentheils sdruccioli gebrauchte. Polizian bediente sich der letzteren, wie wir sahen, sehr passend in einigen Stanzen der Giostra, wo er das Springen und Tanzen der Bacchanten beschrieb; Sannazaro wollte durch sie das Rohe und Holperige der bäuerischen Rede nachahmen; aber so beständig wiederholt wirken diese Verse sehr ermüdend und laufen nur auf eine andere Art der Unnatur und Affectation hinaus.

Von größerer poetischer Bedeutung sind Sannazaro's fünf lateinische Eclogen, die Fischeridyllen, Eclogae Piscatoriae, welche der Dichter sich mehrfach rühmt erfunden zu haben, und Ariosto pries ihn im Orlando (XLVI, 17) als den, welcher die Camönen die Berge verlassen und den Strand bewohnen ließ. Ganz wahr ist das eigentlich nicht; Theocrits 21. Idyll ist ein Dialog zweier Fischer, und in der Galatea war, wennschon der Cyclop als Hirte

erscheint, das Meeresufer der Schauplatz. Doch hat Sannazaro allerdings diese spärlichen Keime entwickelt, und, wenn übrigens die Gegenstände der Idyllen durchaus die alten geblieben sind, die Klagen des Fischers über die verstorbene Geliebte (I), die Klage über die Grausamkeit der Schönen (II), der Wettgesang der Fischer zum Preise ihrer Mädchen (III), die magischen Künste des Mädchens, welches den hartherzigen Geliebten strafen will (V), so haben sie doch durch den Wechsel der Umgebungen und Personen an Frische und Lebendigkeit gewonnen. Die Orte, von denen hier die Rede ist, sind die dem Dichter so theuren Gestade seiner Vaterstadt, der Chiatamone, Mergellina, Posilipo, Ischia, Capri und Baja, nicht mehr ein imaginäres Arcadien, und so werden die Bilder natürlicher und wirksamer, die ganze Darstellung reicher an Realität. Sannazaro besaß an der Mergellina eine Villa, die ehedem dem Prinzen Friedrich gehört hatte, und die derselbe ihm schenkte, als er 1496 den Thron bestieg. Hier konnte er das Treiben der Fischer beobachten, ihre Sitten kennen lernen, die freilich in den Gedichten classisch idealisirt erscheinen. Sein academischer Name Actius bezeichnet ihn als den Bewohner und Sänger der Meeresküste (acta), während er Sincerus wegen seiner Sittenreinheit genannt ward. Einzelne Stellen der Piscatoriae sind von großer Schönheit; so das Lied des Thelgon in der fünften, welcher sich trauernd an die einstigen Gunstbezeugungen der jetzt grausamen Galatea erinnert, oder die Geschichte von der Nisida (IV, 46), welche, vom Gotte Pausilypus verfolgt, sich in das Meer stürzt und zur Insel wird. Es ist eine der Verwandlungsmythen, wie wir deren so viele aus jener Zeit haben, und wie sie Sannazaro auch anderswo mit Anmuth erzählt, nämlich die von den Nymphen, welche von den Satyrn bedrängt zu den Weiden am Sebeto wurden, in den Salices, und den Ursprung des weißen Maulbeerbaumes, Eleg. II, 4.

Die Canzonen und Sestinen der Arcadia zeigen den Verfasser als Petrarchisten, und ebenso erscheint er natürlich in seiner italienischen Lyrik. Diesen Canzoniere widmete er der Cassandra Marchese, einer hochgebildeten Dame, zu der er in den späteren Zeiten seines Lebens in dem Verhältniß der vertrautesten Freundschaft

und Verehrung oder auch platonischen Liebe stand. Die Form der Lieder ist weit vollkommener als bei den anderen, die damals außerhalb Toscana's Sonette und Canzonen schrieben, und von einer Reinheit und Rundung, welche bei einem Neapolitaner jener Zeit zu bewundern ist. Bemerkenswerth ist die eine politische Canzone Incliti spirti a cui fortuna arride, verfaßt 1486, eine Mahnung an die empörten Barone des Königreichs, sich dem Fürsten zu unterwerfen und nicht den Boden des Vaterlandes mit Blut zu beflecken.

Das Beste, was Sannazaro gedichtet hat, sind die drei Bücher lateinischer Elegieen und ebensoviele lateinischer Epigramme; unter dem Titel der letzteren begriff er, nach damaliger Gewohnheit, auch längere Poesieen, Oden und Hendecasyllaben. Es ist eine Erscheinung, der man in der Renaissancezeit wiederholt und auch bei anderen Nationen begegnet, daß Dichter, welche entweder noch keine entwickelte vulgäre Literatursprache vorfanden, oder dieselbe in ihrer heimischen Gegend nicht lebendig, sondern nur aus Büchern hatten, in lateinischen Versen Vollkommneres leisteten als in der Muttersprache; denn, wer des Führers bedurfte, fand ihn besser bei den Alten, von denen er Maß und Beschränkung, Klarheit und sinnliche Plastik des Ausdrucks lernen konnte. Sannazaro's lateinische Gedichte sind reich an eleganten Schilderungen der idyllischen Natur und warmen Aeußerungen einer hingebenden Freundschaft, wie besonders die 9. Elegie des 1. Buches, welche Pontan feiert und dessen mannichfaltige Schriften aufzählt. Ferner aber sind diese Lieder ein schönes Denkmal von des Dichters hochherzigem Charakter, wegen dessen ihn die Zeitgenossen allgemein liebten und bewunderten. Als 1495 die Franzosen in Neapel die Bewohner mit Gewaltthätigkeit und Hochmuth bedrückten, erhob er in edler Indignation seine Stimme in der 8. Elegie des 1. Buches und bat den Großkanzler Pierre de Rochefort mit vorwurfsvollem Tone um Gerechtigkeit für sein unglückliches Land. Bei der zweiten französischen Invasion unter Ludwig XII. verkaufte er einen bedeutenden Theil seines Besitzes und eilte mit dem Gelde nach Ischia, um es König Federigo zur Hilfe in der Noth darzubieten, und, als die Sache der aragonesischen Dynastie verloren war, und Friedrich sich den Franzosen ergab, folgte der Dichter dem geliebten

Herrscher in das Exil nach Frankreich und harrte dort treu bei ihm aus bis zu dessen Tode 1504. Und dieses Opfer wurde ihm nicht leicht, man sieht es aus dem Epigramme, welches er beim Abschied dichtete: Parthenope mihi culta, vale, blandissima Siren, welches man mit dem bei ähnlicher Gelegenheit verfaßten Sonett Lasso me, non son questi i colli e l'acque vergleichen mag, um zu erkennen, wie viel höher Sannazaro's lateinische Verse stehen als seine italienischen. Wie gewöhnlich die Neapolitaner liebte der Dichter seine Vaterstadt über alles, gedachte mit Sehnsucht ihrer unvergleichlichen Reize. Den Tag des heilig. Nazarius feiernd, der für ihn und seine nach ihm benannte Familie besondere Bedeutung hatte, stellt er sich ferne im Westen den Posilip vor mit seinen Orangenbäumen, das wogende Meer, die Quelle der Mergellina und das kleine Heiligthum, das er dort erbaute, sieht im Geiste die laubbekränzten Boote mit der fröhlichen Jugend zum alljährlichen Feste an das Ufer stoßen und wünscht sich, wie Odysseus, nach so weiten Irrfahrten im Lande der Barbaren, den vom heimischen Dache steigenden Rauch wiederzusehen (Epigr. II, 51). Als er nach Neapel zurückkehrte, bewahrte er mit seltener Gesinnungstreue den gefallenen Fürsten eine unveränderliche Pietät, besang sie in seinen Versen und ließ in seinem neuerrichteten Hause in der Stadt ihre Thaten malen (Eleg. III, 3). In einem Gedichte an Cassandra Marchese (Eleg. III, 2) geht er die Wechselfälle seines Lebens durch und meint, sie machten es begreiflich, wenn seine dichterische Kraft versiegte und er nicht das Höchste erreichte. Doch tröstet er sich; mag die Nachwelt ihm den Namen eines hervorragenden Dichters versagen; genug, daß er ein reines Herz den Freunden und seinen Königen unwandelbare Treue bewahrte:

Prosit amicitiae sanctum per saecula nomen
Servasse et firmam regibus usque fidem.

Und er hatte Recht; Sannazaro ist einer von denen, in welchen der Mensch größer ist als der Dichter; seine Treue und Freundschaft sind für ihn ein schönerer Ruhm als Arcadia und Piscatoriae.

So ist denn auch sein größeres lateinisches Poem in 3 Büchern De Partu Virginis mehr ein Denkmal seiner frommen Gesinnung als ein poetisches Kunstwerk. 20 Jahre soll er rastlos feilend und

bessernd an ihm gearbeitet haben; endlich 1526 erschien es im Drucke mit einer Widmung an Papst Clemens VII. Der Dichter hatte einen großen Mißgriff begangen, indem er diese Form mit diesem Gegenstande verband. Der biblische Stoff eignet sich nur für die schlichte legendarische Erzählung oder den Hymnus, nicht für die Breite und Pracht des heroischen Epos. Die heilige Geschichte, welche in einer bestimmten Gestalt dogmatisirt ist, legt der Phantasie Fesseln an, und diese entschädigt sich dann durch prunkvolles Beiwerk in classischen Bildern und Beschreibungen, welche dem Geiste des Gegenstandes zuwider sind. Bei Sannazaro vollends war die Handlung selbst ein Mysterium und der objectiven Darstellung unfähig. Seine Bilder und Beschreibungen sind bisweilen gelungen an sich, wie sie denn selbst Torquato Tasso mehrmals nachahmte; aber für den Inhalt des Gedichtes bleiben sie müßig.

Der aufrichtigen Frömmigkeit, die ihn zu dem Poem begeisterte, gab er auch Ausdruck in dem Bau einer Kirche innerhalb seines Besitzthums an der Mergellina; 1528 erlitt derselbe eine Störung; die Franzosen, welche Neapel unter Lautrec belagerten, hatten sich in der Villa festgesetzt; die Spanier vertrieben sie und demolirten die Gebäude, um ihre Wiederkehr zu verhindern. Sannazaro bewahrte deshalb gegen den spanischen Gouverneur, den Prinzen von Orange, den heftigsten Groll bis an sein Ende. Nach dem Abzuge der Franzosen ließ er den Bau der Kirche fortsetzen und übergab sie, ehe sie noch ganz vollendet war, den 25. December 1529 dem Servitenorden. Im August des folgenden Jahres starb er im Hause seiner Cassandra und fand in jenem Heiligthum seine Ruhestätte.

Wenn durch die Berührung mit der Volkspoesie in Neapel, wie in Florenz, in die Lyrik ein erfrischendes Element gekommen war, so wurde andererseits im Kreise der höfischen Dichter der Petrarchismus auch, im Streben nach dem Neuen und Glänzenden, überboten durch bombastische Metaphern und gesuchte Ideencombinationen, und solche Affectation bemächtigte sich der volksthümlichen Formen selber, namentlich des Strambotto, welches, wie das Sonett und Madrigal, epigrammatischen Charakter empfing. Cariteo besang die zweite Gemahlin Ferdinands I., Johanna von Aragonien, als das neben der Sonne, dem Könige, strahlende Gestirn, unter

dem Pseudonym der Luna und fand damit Gelegenheit zu Spielereien, vor welchen diejenigen Petrarca's mit dem Namen Laura verschwinden. Er ist der Endymion dieser Luna; aber da die Dame doch eine Sonne sein muß, so wird seine Luna zugleich zu einem Sole, und, als sie einst krank ist, fleht er Gott an, sie nicht hinwegnehmen zu wollen, nicht zwei Sonnen und zwei Monde am Himmel zu wollen, besonders da die alte Sonne und der alte Mond beim Erscheinen dieser neuen und schöneren all' ihr Ansehen verlieren würden. Vielleicht brachte Cariteo diesen Geschmack aus seinem Vaterlande Spanien mit, wo seit dem Alterthum der schwülstige Styl zu Hause war, und schon im 16. Jahrhundert betrachtete man solche Zierereien als spanische Importation. Cariteo war aus Barcellona, weshalb ihn eben sein Freund Sannazaro in der Arcadia Barcinio nannte; in seiner Heimath übte die italienische Sprache und Literatur, vor allen Petrarca, damals einen bedeutenden Einfluß aus, und so konnte er, nach Neapel gekommen, selbst mit Leichtigkeit italienisch dichten lernen, obschon man ihm hie und da den Fremden anmerkt. Aber er kannte auch die Provenzalen und hat von ihnen einiges entlehnt; Angelo Colocci ersuchte ihn um eine Uebersetzung der Lieder Folquets de Marselha; diese Catalanen, Cariteo und dann sein Neffe Bart. Casassagia, waren, da sie selbst eine provenzalische Mundart redeten, für die Italiener die ersten Dolmetscher der Troubadourdichtung. Cariteo, dessen eigentlicher Name Garretto oder Garretta gewesen sein soll, trat in die Dienste König Ferdinands I., und Ferdinand II. erhob ihn zu dem Posten des Secretärs, den Pontan bekleidet hatte; in seinen Liedern pries er die aragonesischen Könige mit aufrichtiger Liebe. Er folgte Ferdinand II., als er vor den Franzosen weichen mußte (1495) und kehrte mit ihm zurück; aber bei dessen bald erfolgtem Tode verlor er das so kurze Zeit innegehabte Secretariat. Er starb gegen 1515.

In jeder Literatur fast hat es Perioden gegeben, in welchen der Geschmack sich in das Bombastische verirrte, in denen man das Erstaunliche, Ueberraschende, Blendende für das Schöne, Klügelei für Genie nahm und sich namentlich an der subtilen Uebertreibung der Metaphern ergötzte. In Italien war eine solche Zeit später das 17. Jahrhundert, und man nannte diesen poetischen Styl

danach den Secentismo oder nach seinem Hauptrepräsentanten den Marinismus. Aber am Ende des 15. und dann im 16. Jahrhundert zeigen uns eine Reihe von Dichtern schon dieselbe falsche Richtung und sind daher als die Vorläufer des Seicento bezeichnet worden. Es war die Galanterie der Hofgesellschaft, die Sucht, sich in den Huldigungen vor den hohen Damen, den Fürstinnen, in die man sich verliebt stellte, mit Geist und Erfindung zu überbieten, durch unerwartete Wendungen den momentanen Beifall zu gewinnen, welche solche künstlichen Blumen hervortrieb. Cariteo verstreute sie noch sparsam in seinen Petrarchismus, viel reichlicher ein Dichter, der weit entfernt, am anderen Ende der Halbinsel, aber unter den nämlichen Verhältnissen schrieb. Antonio Tebaldeo war in Ferrara geboren, aus der Familie Tebaldi, deren Namen er, nach allgemeinem Brauche, latinisirte. Er lebte eine Zeit lang am Hofe von Mantua, wo ihn die Marchesa Isabella sich zum Lehrer erkor, als sie sich mit der Dichtkunst abgeben wollte, ein Ereigniß, welches er in seinem 14. Capitolo gefeiert hat. 1504 und die folgenden Jahre war er Secretär der Lucrezia Borgia in Ferrara. Er ward Geistlicher, spätestens 1505, und gegen 1513 an den römischen Hof gegangen, fand er freundliche Aufnahme bei Leo X., lebte im Verkehr mit Bembo, Castiglione, Rafael, der sein Porträt in den Parnaß der Stanzen aufnahm. 1527 verlor er bei der Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen alle seine Habe und ward deshalb ein heftiger Feind Karls V.; er starb hochbetagt den 4. November 1537. Seine italienischen Gedichte, in welchen er eine Flavia besingt, gehören sämmtlich der ersten Hälfte seines Lebens an; sie wurden ohne sein Wissen durch einen Vetter Jacopo Tebaldeo 1499 publicirt, was ihm selbst mißfiel; denn er hatte nunmehr ihre Fehler erkannt, und fernerhin schrieb er fast nur lateinische Epigramme in einem ganz verschiedenen Styl.

Die Uebertreibung des Bildes bei den Secentisten und ihren Vorgängern besteht namentlich darin, daß sie, anstatt nur das Abstracte mit dem Sinnlichen zu vergleichen, jenes mit diesem identificiren, ihm dessen materielle Wirkungen statt der geistigen beilegen; die Liebe ist geistiges Feuer, verbrennt die Seele; bei Tebaldeo ist sie wirkliches Feuer; er raucht, und ihm sengen die Kleider am Leibe (Son. 37):

Fumato ho tanto, che, se fuor respira,
Ardere me vedrai le membra e i panni.

Oder auch, wenn sie Concretes mit Concretem vergleichen, so identificiren sie die Sache mit ihrem hyberbolischen Bilde und geben ihr dessen Eigenschaften; die Thränen werden bei Tebaldeo ein Wasserstrom, durchnässen, wo er geht, das Erdreich dermaßen, daß Amore daran seine Spur erkennt und ihm auch an die einsamsten Orte folgt (Son. 60). Im 13. Capitolo läßt er Francesco Gonzaga von sich sagen, er habe aus Liebe so viel geweint, daß eben daher Mantua innen und außen seinen See habe, und in der 3. Epistel schreibt derselbe der Geliebten, seine Thränen hätten den Po anschwellen, seine Seufzer das Boot wie eine Feder dahinfliegen machen und sogar in die Gefahr des Unterganges gebracht, da ihre Gewalt eine Segelstange zerbrach. Amore durchbohrt den Dichter nicht bloß mit einem Pfeil, sondern spickt ihn so ganz und gar mit seinen Geschossen, daß er selbst ihm nunmehr als Köcher dient (Son. 55). Die Weiße seiner Dame übertrifft so sehr die des Schnee's, daß dieser bisweilen, wenn er sie schaute, zu flocken aufhörte (Son. 100). Die Liebespein hat ihn so abgezehrt, daß er sich nicht mehr auf den Beinen halten kann; jeden Augenblick erwartet er den Tod, und giebt daher einem Freunde Uranio den Rath, wenn er ihm schreibe, auf die Briefadresse zu setzen: „An den lebenden oder todten Tebaldeo" (Son. 61). Zum Carneval, wenn alle Leute in Masken gehen, braucht er sich nicht zu vermummen; denn er ist so verändert, daß ihn niemand kennt außer Flavia und Amore; er geht einher in der Gestalt des Todes (Son. 128). Diese galante Poesie beschäftigt sich gerne mit kleinen die Dame betreffenden Dingen und Begebenheiten, denen sie mit erstaunlichen Anstrengungen der Combinationsgabe eine schmeichelhafte Auslegung zu geben versteht. Einmal fing, beim Tanze, der Schönen an die Nase zu bluten, und er erklärt (Son. 47), Amore, durch seine vielen Bitten bewegt, habe endlich mit dem Pfeile nach Madonna gezielt, aber da er blind ist, leider statt des Herzens die Nase getroffen. Ein anderes Mal glitt sie auf der Straße im Eise aus, und er findet folgende überraschende Deutung des Vorganges: Der Schnee, der zur Erde gefallen, gefror aus Neid auf

Madonna's Weiße zu Eis, und, als er sie eines Tages zur Kirche gehen sah, ließ er sie fallen, daß sie sich einen Arm verrenkte; aber vielleicht war das eine Mahnung des Himmels; denn wäre sie so voll Gluth wie er, so wäre ihr das Eis unter den Füßen geschmolzen (Son. 101). Ein Sonett ist an das duftende Hemd seiner Schönen gerichtet (112), drei dichtete er auf einen Brand in ihrem Hause (134—136), wo das Löschen sehr schlecht von statten ging, weil ihr Anblick alle entflammte und jeder das herzugebrachte Wasser für sich selber brauchte. Allerdings ist diese Manier bei Tebaldeo nicht überall gleich sichtbar; in den meisten seiner Gedichte hat er zwar Affectation genug, geht aber mit derselben über das Maß der den Petrarchisten eigenen nicht hinaus. Größere Einfachheit des Gedankens zeigen im Allgemeinen die drei Liebesbriefe (Epistole), die 19 Capitoli und die 4 Eclogen; aber auch diesen fehlt Tiefe und Wärme; die Form ist nachlässig, der Vers schleppend und prosaisch, die Sprache enthält zahlreiche Idiotismen aus des Verfassers Mundart.

Ein Nachahmer Cariteo's und Tebaldeo's war Serafino von Aquila; aber er gelangte zu höherem Ansehen als sie. Welches sein Familienname war, steht nicht fest; er war 1466 in Aquila in den Abruzzen geboren, kam frühzeitig als Page zu dem Grafen von Potenza, erhielt daher keine gelehrte Bildung, trieb aber eifrig Musik und studirte Petrarca, dessen Lieder er componirte und mit Lautenbegleitung sang. Später weilte er an den verschiedensten Höfen Italiens, in Rom beim Cardinal Ascanio Sforza, in seiner Heimath Aquila beim Prinzen Ferdinand, Herzoge von Capua, in Urbino, in Mantua, wo er, wie wir sahen, im Januar 1495 sein moralisch adulatorisches Festspiel gab, in Mailand. Er begehrte nach Beifall, nach lärmendem Erfolge und erreichte ihn; man bewunderte ihn allgemein; durch das Feuer seines Vortrages riß er die Zuhörer mit sich fort, wenn er bei Cither- und Lautenklang improvisirte und recitirte; besonders erregte er das Entzücken der Frauen. Dauernden Nutzen brachte ihm die Gunst so vieler Großen nicht; endlich schien ihm das Glück freundlicher zu werden, als er 1499 nach Rom zurückkehrte und in den Dienst Cesare Borgia's trat; aber schon im August 1500 starb er an einem pestilenzialen Fieber, im

Alter von nur 35 Jahren. Er ward als ein großer Dichter beklagt, und es erschien, vier Jahre nachher, von dem Bolognesen Giov. Filoteo Achillini herausgegeben, eine Sammlung von Trauerpoesieen auf seinen Tod, zu welcher Dichter aus allen Gegenden Italiens beitrugen, eine Sammlung, die des Verstorbenen würdig war; denn sie wimmelte von solchen Raffinirtheiten, wie er sie liebte.

Serafino wußte seine Vorbilder noch durch Subtilitäten und glänzenden Bombast zu übertreffen. Er vermag sich sogar über den Schröpfkopf Madonna's die erbaulichsten Gedanken zu machen (Son. 14, 15), und, da ihr ein Zahn fehlt, so scheint ihm das ein Auslug Amore's, der in ihrem Munde wohnt und durch die Lücke seine Pfeile sendet (Son. 44). Seine Gluth ist so groß, daß, wenn er zur Kühlung sich in das Meer wirft, dieses sich vielmehr entflammt, und das Wasser schlägt an einen Felsen und entzündet diesen in Liebe zu Madonna; denn, sagt er, schließlich muß ein Stein den anderen erweichen (Strambotto: Spesso questi arsi panni). Der Salamander lebt im Feuer; aber das ist kein Wunder; wie viel erstaunlicher, daß Madonna, die von Eis ist, in seinem glühenden Herzen wohnen kann und nicht schmilzt, vielmehr immer härter wird (Str. Se salamandra). Bekannt ist die schöne Stelle Ovids, Amor. I, 6, 49: Fallimur? an verso sonuerunt cardine postes? ...., welche Schiller in der „Erwartung" nachgeahmt hat: „Hört' ich das Pförtchen nicht gehen?" ... Aber Serafino schien die Täuschung des Liebenden durch den wirklichen Wind etwas viel zu Gewöhnliches; das Geräusch, welches er vernahm, ist verursacht durch den Wind seiner Seufzer, welche die Thüren erbeben machten, und er zieht daraus noch eine geistreiche Mahnung für die Dame: siehe, ruft er aus, meine Seufzer machen sogar die ehernen Thore mitleidig, und du bist gefühlloser als sie (Str. Poco è ch' io stava). Tebaldeo redete von der Thränenspur, durch die ihn Amore auffinden kann; Serafino wiederholt den Gedanken (Str. Chel despietato amor); aber er fährt im folgenden Strambotto weiter fort, wenn, wo er wandele, seine Thränen eine Spur ließen, so bedürften da die Gräser keines anderen Regens.[1]

---

[1]) Pontan sagte in den Eridani, l. I (Alloquitur aves, deinde pecudes):

Und anderswo ruft er aus (Str. Ahi lasso, a quante): „Oh, wie vielen Thieren pflege ich den Durst zu löschen, weil ich mit den Augen aller Orten einen Fluß entstehen lasse; wie viele Verirrte führe ich des Nachts auf den rechten Weg, da die Flamme, welche ich im Herzen habe, so hell leuchtet!" [1]) Und bei ihm kann ein Hirte in der Einöde Wasser und Feuer finden,[2]) und seine Seufzer verbrennen die Vögel in der Luft, daß sie todt niederfallen; ja, er fürchtet, jene könnten eines Tages die Sonne verschleiern (Str. Quanti ocelletti).

Und Serafino's Lieder sind ebenfalls verunziert durch zahlreiche mundartliche Eigenthümlichkeiten seiner heimischen Provinz, durch geringe Sorgfalt in der Wahl des Ausdrucks und Nachlässigkeit im Bau des Verses. Zugleich übertreibt er auch in der Form; bisweilen verdoppelt er in kindischem Spiele die Worte, um, bei völliger Leere des Inhaltes, dnrch dieses Geklingel Effect zu machen, wie in dem Strambott: Quando non mi darai più foco foco. In der kurzen 3. Ecloge hat er die sdruccioli aus den Reimen auch in den Vers gebracht, läßt diesen das ganze Gedicht hindurch stets aus drei accenti sdruccioli bestehen, was sehr geschmacklos ist: Chi tacito l' arsenico si tolera, È simplice; chel povero silvestrico .... Aber wiederum geht bei ihm das Haschen nach blendendem Putze doch nicht durch alle Poesieen; die Liebesepisteln und Capitoli sind einfacher; die barzellette habe sogar eine gewisse Anmuth, wenn sie auch denen der Florentiner nicht gleichkommen, und in manchen der Strambotti ist etwas vom volksthümlichen Ton übrig geblieben, wie in dem, welches beginnt: S' io per te moro e calo nell' inferno.

Frigoribus mediis, media nive gramina vobis Praebuerim, e lacrimis gramina nata meis . . Ob vor oder nach Serafino?

[1]) Vgl. das Epigramm von Valerius Aedituus, bei Gellius, XIX, 9: Qui faculam praefers, Phileros, quae nil opus nobis? Ibimus sic, lucet pectore flamma satis . . . .

[2]) Auch dieser Gedanke war nicht neu; er findet sich in dem Epigramm des Porcius Licinus bei Gellius, ib. und vollständiger bei Sannazaro, Arcadia, Egl. II, von wo ihn Castiglione nahm, im Tirsi, st. 6; ähnliches auch bei Pontan, l. c.

Zahlreiche andere Dichter folgten der modischen Richtung der galanten Poesie, wie Timoteo Bendedei aus Ferrara, Francesco Cei aus Florenz, Benedetto da Cingoli, Panfilo Sasso aus Modena, der 1527 als Gouverneur von Longiano in der Romagna starb, der Notturno aus Neapel, Cristoforo gen. l' Altissimo aus Florenz, berühmter Improvisator und Versificator des 1. Buches der Reali di Francia. Besonders gefeiert war Bernardo Accolti, Sohn Benedetto's, des Historikers und Humanisten, den man l' Unico Aretino nannte. Wenn er in Rom vor Papst Clemens improvisirte, schloß man die Läden, wie an Festtagen; alles eilte zum Palaste, und der Papst ließ der Menge alle Thore öffnen, daß sie hereinströme und den unvergleichlichen höre; so erzählt Pietro Aretino als Augenzeuge (Lett. V, 46). Von dem gewonnenen Gelde kaufte er das Herzogthum Nepi; er starb 1534 oder Anfang 1535. In den Canzonieren dieser Dichter finden wir, nach dem Vorgange Cariteo's und Tebaldeo's, die Liedergattungen Petrarca's vermehrt theils durch solche, die von der Volkspoesie kamen, die Strambotti, theils durch solche classischen Ursprungs, die Eclogen und die Episteln, letztere Nachahmungen von Ovids Heroïden, wie sie schon bei den Latinisten, Basini, Pontan, Marullus, u. s. w. beliebt waren. Den Namen des Strambotto gaben die Petrarchisten des 16. Jahrhunderts auf, aber verwendeten doch für die Lyrik gerne die Octave.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu ihren Liebesliedern bilden bei manchen dieser Dichter, besonders bei Tebaldeo und Panfilo Sasso, ihre Poesieen politischen Inhalts; hier finden sie männlichere und ernstere Töne, wo ihnen die Sache wirklich zu Herzen geht. Tebaldeo's 4. Capitel, mit seinen Klagen über die Anarchie und den Krieg, der die Staaten der Halbinsel entzweit, mit seiner Aufforderung an den Papst, die Völker unter dem heiligen Banner gegen die Ungläubigen zu vereinen; das Sonett 219, voll Entrüstung über die Schmach Italiens, daß das Königreich Neapel den Franzosen auch nicht einen Monat widerstand, und mit der Anklage gegen die aragonesischen Könige, sich ihr Volk entfremdet zu haben; Capitel 12 und 13 zum Preise und zur Aufmunterung des Marchese Francesco Gonzaga von Mantua, der die Franzosen auf ihrem Rückzuge bei Fornovo am Taro (6. Juli 1495), wenn

nicht besiegte, so doch bedeutend schädigte, sind zwar nicht Gedichte von hervorragender Schönheit; aber sie erregen unser Interesse, weil sie aus einem wahren, ungekünstelten Gefühle stammen.

Das große nationale Unglück, welches über Italien mit dem Zuge Karls VIII. (1494) hereinbrach, findet seinen Widerhall in vielen der damaligen Poesieen, bei Bojardo, bei Sannazaro, bei Tebaldeo, Cariteo, Panfilo Sasso und anderen, in den Lamenti, welche die allgemeine Empfindung des Publikums über ein politisches Ereigniß in populärer Form ausdrückten. Ein aufrichtiger Patriotismus, der Schmerz über die Zersplitterung, Schwäche und Schmach Italiens giebt dem burlesken Dichter Pistoia seine schönsten Sonette ein, in welchen sich sein gedankenloser Scherz in bittere Satire verwandelt. Man fühlte allgemein, daß man sich in einer Katastrophe von unabsehbaren Folgen befand, daß sich das Schicksal der Nation für lange entschied, und die Liebe zum größeren Vaterlande erwachte am stärksten eben da, wo man es in solcher Bedrängniß sah. Man erzählte von Zeichen und Wundern; in Florenz predigte Savonarola, großes Unglück verkündend als Strafe und Läuterung, und es entflammte sich ein Enthusiasmus der Buße und Umkehr wie zur Zeit der Flagellanten, wenn auch in anderer Form, und solche Bußprediger mit ihren düsteren Prophezeiungen erschienen auch in anderen Gegenden des Landes. Schmerz und Besorgniß waren lebendig; aber sie riefen Klagen und keinen kräftigen Widerstand hervor; es fehlten die Mittel und es fehlte die Einheit; die Zeiten des lombardischen Städtebundes waren vorüber.

Das Gleichgewicht zwischen den italienischen Staaten wurde mit Lorenzo de' Medici's Tode erschüttert; die alte Eifersucht, Argwohn und Ränke begannen wieder ihr verderbliches Spiel. Lodovico Sforza, welcher in Mailand die Herrschaft seines Neffen Gian Galeazzo usurpirte und sich durch die Pläne von des letzteren Schwiegervater, des Herzogs von Calabrien, bedroht sah, veranlaßte, um ihm zuvorzukommen, den französischen König, die alten Ansprüche des Hauses Anjou auf die Krone von Neapel geltend zu machen. Karl VIII. durchzog Italien fast ohne Schwertstreich; der Moro war sein Bundesgenosse; Venedig blieb neutral; Florenz

ward ihm durch den ungeschickten Piero de' Medici ausgeliefert; in Rom war Papst Alexander voll Furcht vor Absetzung durch die feindlichen Cardinäle im Gefolge Karls, und der Adel der Stadt stand auf französischer Seite; Neapel rebellirte sofort, beim Nahen der Franzosen, gegen die tief verhaßte Tyrannei seiner Fürsten. So dachte jeder an sich und ließ den anderen untergehen. Karl kämpfte nicht wirklich gegen Italien; als ein Bund gegen ihn entstand, auf seiner Rückkehr, wurde die Sache weit ernster, und das mit beispielloser Leichtigkeit gewonnene Königreich verlor er ebenso schnell wieder. Aber die bittere Erfahrung, welche sie gemacht hatten, diente den Staaten nicht zur Belehrung; Ludwig XII. fand bei seiner Invasion (1499) dieselbe Uneinigkeit, denselben engherzigen Egoismus, der ihm die bequeme Handhabe für seine Zwecke bot. Er eroberte das Herzogthum Mailand; im Vertrage von Granada (1500) theilte er Neapel mit Ferdinand d. Katholischen, und 1503 wurde das Königreich ganz zu einer spanischen Provinz. Seitdem ward Italien bis in die neueste Zeit nicht mehr von der ausländischen Herrschaft befreit. Es fehlte nicht an Plänen und Versuchen, die Fremden zu vertreiben; aber dieselben waren nicht ernsthaft und consequent und nicht ohne Hintergedanken; die Freiheit und Größe Italiens blieben schöne und verlockende Worte, mit welchen die Fürsten ihre wahren Absichten schmückten und verdeckten. Auch Alexander VI. führte sie im Munde, um damit die Venetianer zu ködern; Julius II. entfernte durch die heilige Ligue (1511) die Franzosen und ließ dafür sich die Deutschen und Spanier erst recht festsetzen, und schließlich gab er sich zufrieden mit Mehrung der Macht der Kirche, die das wirkliche Ziel aller seiner Bestrebungen bildete. Und gerade er hatte, noch als Cardinal, zum Zuge Karls nicht wenig mitgewirkt, im entscheidenden Momente den schwankend gewordenen König ermuntert, „ein verhängnißvolles Werkzeug der Uebel Italiens sowohl damals als vorher als nachher", wie ihn Guicciardini bezeichnete. Diese Idee der Befreiung des Landes tauchte auch bei Leo X. vorübergehend auf, und wiederum bei Clemens VII. und seinen Verbündeten nach der Schlacht bei Pavia. Der Ruf Fuori i Barbari! gefiel allen, und jeder verband sich gern mit diesen Barbaren, wo

er dabei seinen Vortheil sah. Und eine Herstellung der Unabhängigkeit aus eigener Kraft schien kaum noch möglich; selbst Machiavelli hält die Besetzung der Lombardei durch die Franzosen für nothwendig zum Schutze gegen die Schweizer, von denen er eine Ueberschwemmung Italiens befürchtet. Man bot den einen der Fremden gegen den anderen auf, rief, wie im Mittelalter, den entfernteren zur Hilfe herbei gegen den anwesenden oder mächtigeren Bedrücker. Während in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Frankreich und Spanien um die Beute rangen, standen die italienischen Staaten, welche noch unabhängig waren, bald auf der einen, bald auf der anderen Seite; man fand sich in der unglücklichen Lage, zur spanischen oder französischen Parthei gehören zu müssen, nicht Italiener sein zu können.

Nach den Scheinkriegen der Söldner im 15. Jahrhundert, an welche man gewöhnt war, erfüllten die fremden Heere, die französische Reiterei und Artillerie, das Fußvolk der Schweizer und Spanier, die deutschen Lanzknechte, das Land mit Schrecken. Jetzt sah man wieder gewaltige Schlachten mit vielem Blutvergießen, furchtbare Plünderungen der Städte mit Metzeleien der hilflosen Einwohner, und das Schicksal von Fürsten und Völkern entschied sich in einem Tage. Das in Frieden blühende Land, die glänzendste Cultur fand sich ohne Schutz den Horden preisgegeben, welche in wildem Sturm hereingebrochen waren. Es mangelte nicht an Tüchtigkeit, sondern an Einheit; das Individuum zeigt sich in Italien dem der anderen Nationen an Kraft ebenbürtig, an Intelligenz überlegen. Die italienischen Söldner, wo sie erschienen, schlugen sich gut; der Adel kämpfte ruhmvoll, aber unter fremden Fahnen; jener Francesco Gonzaga, den man 1495 als den Befreier von den Barbaren bejubelte, zog 1503 selber in französischen Diensten nach Neapel. Der Söldner bedienten sich auch die fremden Staaten; aber den Kern ihrer Armeen bildeten doch nationale Truppen, die für den eigenen Fürsten kämpften.

Das eine Italien war die Sehnsucht der Dichter und Patrioten; in Wirklichkeit gab es nur collidirende Sonderinteressen, und das Land, gespalten und zerstückelt, war machtlos gegenüber den geschlossenen Massen der großen modernen Nationen, welche sich um

dasselbe her gebildet hatten. Kraft, Freiheit, Staatsklugheit waren noch vorhanden in Venedig; aber das Joch einer Republik, welche ihren Unterthanen keine bürgerlichen Rechte ließ, war verhaßt; mißtrauisch betrachtete man deren Bestrebungen, ihre Machtsphäre zu erweitern; Venedig war beständig im Verdachte, nicht Italien befreien, sondern es sich ganz unterwerfen zu wollen, und ward daher von den anderen erbitterter bekämpft als die Fremden. Florenz bot, nach den Vertreibungen der Medici 1494 und 1527, trotz der mannichfachen Fehler, doch schöne Beispiele von Patriotismus und Aufopferungsfähigkeit, brachte Männer wie Pier Capponi, Antonio Giacomini, Machiavelli, Ferrucci, Michelangelo hervor, und bei der Belagerung von 1530 vertheidigte sich die Stadt ruhmvoll mit Muth und Ausdauer. Aber dieser kleine Freistaat konnte sich in seiner Vereinzelung, inmitten mächtiger Nachbarn, nicht behaupten, wurde von ihnen nach Belieben mißhandelt, ausgenutzt und betrogen, wie von Karl VIII. im Pisanerkriege. Die Uneinigkeit und der Mangel eigener Bewaffnung waren der Grund von Italiens Schwäche und Unglück; das sahen die damaligen Politiker, und vor allen Machiavelli, der die Mittel zur Rettung vorschlug und versuchte, wenn auch ohne Erfolg, weil die Zeit noch nicht gekommen war; nach Jahrhunderten wurden seine Ideen Wirklichkeit, wo der lange Verkannte und viel Geschmähte als der politische Prophet seines Vaterlandes erschien.

In den kleinen Staaten Italiens, welche, oft in ihrer Existenz bedroht, durch Geschick ersetzen mußten, was ihnen an Macht fehlte, entwickelten sich Staatskunst und Diplomatie zu höherer Vollkommenheit als anderswo in Europa. Die Gesandtschaftsbriefe der Venetianer und Florentiner zeigen eine bewundernswürdige Erfahrung in den öffentlichen Angelegenheiten, eine große Feinheit und Vielseitigkeit der Beobachtung und vollendete Gewandtheit in der Führung schwieriger Geschäfte. Die erste Stätte der politischen Wissenschaft ist die Republik. Die mittelalterlichen Communen konnten sie nicht hervorbringen, da der Geist noch zu wenig selbständig war. Die auf kurze Zeit wiedererlangte Freiheit in Florenz findet eine inzwischen herangereifte Intelligenz, welche sich rücksichtslos in die Probleme vertieft. Die Bürger sind hier wieder selbstthätig

am Ruder; das öffentliche Interesse ist wieder ein lebendiges; die Geister sind eifrig beschäftigt mit den Mitteln, die freie Verfassung zu erhalten und zu befestigen, welche von innen und außen gefährdet ist; die großen Uebel, an denen die Stadt und das Land kranken, treiben zum Nachdenken über die näheren und ferneren Ursachen und führen zur Erkenntniß allgemeiner Wahrheiten über die Kraft und Schwäche, über Gedeihen und Verfall der Staaten. So brachte diese kurze und denkwürdige Periode der florentinischen Republik als bleibende Frucht die politische Wissenschaft hervor, den Anfang der modernen Wissenschaft überhaupt, und ihr wahrer Schöpfer war Niccolò Machiavelli.

XXII.

Machiavelli und Guicciardini.

Niccolò, der Sohn Bernardo Machiavelli's, geboren in Florenz den 3. Mai 1469, erhielt die gewöhnliche humanistische Bildung seiner Zeit; aber er war kein Gelehrter, besaß namentlich auch keine Kenntniß des Griechischen. Die Lectüre der Alten hat auf ihn bedeutend gewirkt, aber nicht weniger die Erfahrung des Lebens, welche seinem Denken die hohe Originalität gab. Den 19. Juni 1498 wurde er zum Beamten des Staatssecretariates erwählt, und dann den 12. Juli an die Spitze der zweiten Canzlei gestellt, welche gewöhnlich den Dieci di Balia diente, d. h. der Behörde für die kriegerischen und auswärtigen Angelegenheiten. Die Beschäftigung sagte Machiavelli's Geiste zu; diese rastlose Arbeit, die Abfassung der zahllosen Schreiben, die vielen Sendungen außerhalb der Stadt entsprachen seinem lebendigen Triebe zur öffentlichen Thätigkeit. Sein Geschick erwarb ihm die Gunst der Vorgesetzten; seine muntere Laune, sein Witz, mit dem er die trockenen Geschäfte zu würzen verstand, machten ihn bei den Untergebenen beliebt. Wenn er abwesend war, so waren seine Briefe die Wonne der Freunde; ihre Spöttereien erregten unauslöschliches Gelächter. Und diese Corre=

spondenz ist nicht eben moralisch; er liebte die lockeren Vergnügungen und gab diesen Lebenswandel auch nicht auf, als er sich 1502 mit Marietta Corsini verheirathet hatte, welche ihm eine treue und liebevolle Gattin war.

Das Hauptziel der florentinischen Republik war damals die Wiedereroberung des 1494 abgefallenen Pisa, welche sich mit immer neuen Schwierigkeiten und Complicationen in die Länge zog. Mit dieser Angelegenheit hatte Machiavelli beständig zu thun. Während er sich im Juli 1500 mit dem Commissar Luca degli Albizzi im Lager befand, rebellirten die Schweizer und Gascogner, welche die Stadt von Ludwig XII. als Hilfstruppen erhalten hatte; unzufrieden mit Löhnung und Nahrungsmitteln, plünderten sie und drohten, und der Commissar und Machiavelli selbst geriethen inmitten dieser zügellosen Banden in große Gefahr; der Angriff auf Pisa mißlang, und das Heer, welches so viel Schaden angerichtet hatte, ging auseinander. König Ludwig war über diese Schmach seiner Waffen aufgebracht und schob die Schuld zum guten Theile den Florentinern zu; Francesco della Casa und Machiavelli wurden Ende Juli 1500 nach Frankreich gesendet, ihn zu begütigen; aber der König und seine Umgebung blieben hochfahrend, klagten unablässig und verlangten gebieterisch Geld. Bei Hofe waren viele den Florentinern feindliche Elemente, besonders Italiener, welche sie verdächtigten und verleumdeten; die Schwäche der Republik war offenkundig, ein jeder wagte ihr ohne Rücksicht zu schaden, und die Sprache der beiden Gesandten mußte stets sehr vorsichtig und unterthänig, selbst demüthig und flehend sein. Die Geschäfte der Canzlei, der Aufenthalt im Lager vor Pisa hatten Machiavelli die Schädlichkeit der Miethstruppen gelehrt und die Nutzlosigkeit der fremden Hilfe ohne eigene Kraft; als Gesandter bei einer mächtigen Nation empfand er die ganze Schwäche seiner Vaterstadt, welche sich entschließen mußte, des Königs unbillige Forderungen zu befriedigen, und zur völligen Ausgleichung der entstandenen Mißhelligkeiten einen neuen Gesandten in der Person Pier Francesco Tosinghi's schickte. Machiavelli selber war bei allen seinen verschiedenen Legationen nicht der bevollmächtigte Repräsentant seines Staates, nicht das, was man damals einen oratore nannte; er konnte das wegen

seines Amtes als Secretär der Regierung nicht sein. Seine Mission war keine abschließende, sondern vorbereitend, aber gerade dadurch oft um so wichtiger und schwieriger; er hatte zu temporisiren, zu sondiren und zu beobachten. War seine Stellung äußerlich weniger feierlich als die des Orators, so war sie doch keine untergeordnete, und zu beobachten, neue Verhältnisse und Einrichtungen kennen zu lernen, die Personen zu studiren, ihre Pläne zu berechnen, war seine Passion und sein Talent. Dieses offenbart sich mehr und mehr in den Gesandtschaftsberichten aus Frankreich, in der klaren Zeichnung der Situation, der Gefahren, der Intriguen, der Menschen, ihrer Bedeutung und ihres Ansehens. Auf diesen Reisen war er kärglich ausgestattet; seine Briefe sind voll von Klagen über Geldnoth und Bitten um reichlichere Versorgung. Um mit dem nöthigen Anstande aufzutreten, um seinen Auftraggebern nicht Unehre zu machen, opferte er von seinen eigenen geringen Mitteln, stürzte sich in Schulden, vernachlässigte seine häuslichen Angelegenheiten. Mit selbstloser Pflichttreue erfüllte er die Aufgabe, die ihm gestellt war, und vor ihr verschwand seine eigene Persönlichkeit. Wie oft mußte er Maßregeln der Halbheit und Unentschlossenheit vertreten, deren Folgen er deutlich voraussah! Als Gesandter hatte er zu berichten und auszuführen, nicht zu berathen; aber man achtete seine Einsicht hoch, und in den Gutachten, welche er der Behörde unterbreitete, gab er seinen Ueberzeugungen energischen Ausdruck.

Solcher Art ist die unvollendet gebliebene Schrift Del Modo di trattare i popoli della Valdichiana ribellati, welche Vorschläge macht zur Sicherung der florentinischen Herrschaft in dem (Juni 1502) abgefallenen und mit französischer Hilfe wieder erlangten Arezzo nebst Umgebung. Hier tritt zuerst des Verfassers politische Methode klar hervor, nämlich aus der Betrachtung der historischen Thatsachen allgemeine Regeln zu abstrahiren, welche man auf die Praxis anwenden kann. Und das historische Beispiel nimmt er naturgemäß aus der römischen Geschichte, dasselbe, welches er dann zu gleichem Zwecke in seinen Discorsi benutzte (II, 23); aus dem Verfahren der Römer gegen die Städte Latiums nach Camillus' Sieg lerne man, wie man die unterworfene Valdichiana zu behandeln habe. Er warnt vor dem Mittelwege; bei Cortona,

Castiglione und anderen Orten war die Güte und Versöhnlichkeit angebracht; aber gegen Arezzo mußte man rücksichtslose Strenge walten lassen, um die Stadt unschädlich zu machen. Mit der Halbheit hat man sie erbittert und ihr die Macht gelassen zu schaden, sobald ein Feind sich naht. Und diese drohende Gefahr sieht er in Cesare Borgia, zeigt, wohin ihn die Consequenz seiner ehrgeizigen Pläne führen müsse, und lobt eben diese Folgerichtigkeit des Handelns, das Geschick die Gelegenheit zu benutzen bei Cesare und Papst Alexander, beurtheilt die gefährlichsten Feinde seiner Stadt mit völliger Objectivität.

Cesare Borgia, den Duca Valentino, kannte er schon von Person; er hatte am 22. Juni des Jahres den Bischof Francesco Soderini auf der Gesandtschaft zu ihm nach Urbino begleitet, hatte sich nur zwei Tage dort aufgehalten, aber genug gesehen, um an ihm zu bewundern, was in seiner Heimath nur zu sehr mangelte, die Energie, Unerschrockenheit und Unermüdlichkeit, das Geheimniß, mit dem er seine Absichten umgab, und ein Bericht vom 26. Juni entwirft das vollendete Bild des furchtbaren Herzogs der Romagna. Nach der Verschwörung der kleinen Tyrannen Mittelitaliens, besonders der Orsini und Vitelli, gegen ihn, ward Machiavelli am 7. October wieder zu Cesare gesendet, und dieser gab ihm hier die vollkommenste Lection in der Politik der rücksichtslosen Entschlossenheit, welche jedes Mittel gebraucht, vor Betrug und Grausamkeit nicht zurückschreckt. Einen Moment schwebte er in großer Gefahr, da er sich waffenlos den bisherigen Anhängern gegenüber sah. Allein er wußte ihren Bund zu sprengen, schloß mit mehreren partielle Uebereinkünfte, und während er verhandelte, rüstete er unablässig; sein Gespinnst war so fein, daß auch der florentinische Secretär nichts davon durchschaute. Paolo Orsini, der Herzog von Gravina, Oliverotto von Fermo und Vitellozzo Vitelli traten wieder in Cesare's Dienste und eroberten für ihn am 29. December Sinigaglia, wahrscheinlich nicht ohne Hintergedanken; aber am 31. December erschien er mit seinem Heere in der Stadt, nahm die Arglosen gefangen und ließ Oliverotto und Vitellozzo noch in derselben Nacht erdrosseln. Dann warf er sich mit blitzartiger Schnelligkeit auf seine übrigen Feinde, ehe sie sich von dem Schrecken jenes ersten

Streiches erholen konnten, nahm Città di Castello und Perugia, bewirkte Pandolfo Petrucci's Vertreibung aus Siena und ward in seinem von Mord und Plünderung begleiteten Siegeslaufe nur durch den Einspruch Frankreichs aufgehalten. Machiavelli hatte in der Nacht jener blutigen Catastrophe eine Unterredung mit dem Herzoge und folgte ihm auf seinem Zuge bis zum 20. Januar. Viele Greuel hatte er mitangesehen; aber das Interesse des Politikers ließ die Empfindung des Menschen wenig aufkommen; die kühne Gewaltthat mit ihrer geschickten Vorbereitung und ihrem bedeutenden Erfolge hatte ihm tiefen Eindruck gemacht. Natürlich hat er den Herzog nicht zum Verrathe getrieben, von dem er bis zum letzten Momente nichts wußte; aber er berichtet davon ganz kühl, mißbilligte offenbar dieses Verfahren nicht. Heimgekehrt stellte er dasselbe nochmals im Zusammenhange dar in der Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino nell' ammazzare Vitellozzo Vitelli, etc., und zwar mit einigen Ungenauigkeiten, da er aus dem Gedächtnisse schrieb, vielleicht auch mit absichtlichen Aenderungen, um Cesare's Klugheit in hellerem Lichte erscheinen zu lassen; denn er nahm es mit der historischen Treue nie zu peinlich genau, wenn er eine politische Lehre demonstriren wollte.

Hatte er in der Romagna Cesare Borgia's Glück im Aufsteigen gesehen, so sah er kurz darauf seinen schnellen Niedergang bei der Gesandtschaft in Rom, wohin er im October 1503 während des Conclave kam. Mit dem unerwartet schnellen Tode seines Vaters Alexanders VI. hatte der Herzog die Hauptstütze seiner Macht verloren; dieselbe war nicht mehr groß genug, um einen entscheidenden Einfluß auf die Wahl des neuen Papstes auszuüben, als Pius III. nach nur 10tägiger Regierung gestorben war. Indem er Giuliano della Rovere (Julius II.) unterstützte, setzte er seine letzte Hoffnung auf dessen weitgehende Versprechungen, und er wurde betrogen, wie er selbst und sein Vater so oft betrogen hatten. Zuerst rechnen die Florentiner und Machiavelli noch mit ihm, bis man ergründet hat, wie seine Aussichten in Wahrheit stehen; sobald die Absichten Julius' II. deutlich werden, erklärt Machiavelli ihn in seinen Berichten für einen verlorenen Mann und nimmt auf ihn keine Rücksicht mehr. Darin liegt kein Abfall; er war Cesare nie verpflichtet,

hatte in ihm nicht den Menschen bewundert, sondern den Politiker, und fuhr fort, von seinem früheren Benehmen zu urtheilen wie bisher; das verschiedene Bild, das er von seinem jetzigen Thun giebt, entsprach nur dem realen Wechsel, der vor sich gegangen war, und Unfähigkeit wirft er ihm auch jetzt nicht vor, konnte es auch nicht; denn Cesare that alles, was er vermochte, um sich zu retten. Für den Gesandten, welcher seiner Stadt Bericht erstattet, handelte es sich um die politischen Mächte, und eine solche hörte Cesare auf zu sein; was er an ihm bewunderte, gehörte der Vergangenheit an.

Im December kam Machiavelli von Rom zurück, und im Januar 1504 ging er schon wieder nach Frankreich, um in Gemeinschaft mit dem dort befindlichen Gesandten Niccolò Valori vom Könige wirksame Schutzmaßregeln für Florenz zu erlangen, welches im Süden durch die Spanier, im Norden durch die Venetianer bedroht war. Der dreijährige Waffenstillstand zwischen Frankreich und Spanien brachte eine vorübergehende Beruhigung; aber die Lage der Republik blieb eine bedenkliche; ein Rückblick auf die Zeit seit ihrer Wiederherstellung konnte den Betrachter nicht mit Zuversicht erfüllen. Machiavelli's erstes Decennale, welches er mit einem Briefe vom 9. November 1504 Alamanno Salviati widmete, giebt in einer Erzählung in Terzinen eine gedrängte Uebersicht der kriegerischen und politischen Vorgänge jener letzten 10 Jahre. Er wollte damit den Florentinern die Gefahren lebendig vor die Seele rufen, in denen sie sich befanden, und wählte die poetische Form, um damit besser und allgemeiner zu wirken, sowie die Bänkelsänger seit Pucci dem Volke Geschichtserzählungen in Reimen vorzutragen pflegten. Bewundernswerth ist bei der großen Kürze die Vollständigkeit und die klare Ordnung der verwickelten Thatsachen, welche hie und da durch einen ironischen Ausdruck grell beleuchtet werden. Florenz, welches den Mittelpunkt des Interesses bildet, erscheint beständig in seiner Ohnmacht, von dem Willen der anderen abhängig, von Feinden und Freunden geschädigt. Und die Ursachen aller politischen Schwankungen dauern fort; keine der betheiligten Mächte hat ihr Ziel erreicht, und der Verfasser sieht vorher, daß sich aus diesem Zündstoffe noch furchtbarere Flammen erheben werden. Nur ein Mittel giebt es, sich zu sichern, nämlich stark zu sein, die

Stadt zu rüsten mit eigenen Waffen, „dem Mars den Tempel wieder zu öffnen". Dieses ist die Lehre, in der das Gedicht am Schlusse gipfelt, und die folgenden Ereignisse gaben ihr alsbald Recht. Bartolommeo d' Alviano, der, nachdem er bisher in spanischem Solde gestanden hatte, mit feindlichen Absichten gegen Florenz nach Toscana kam, ward von dem wackeren Generalcommissar Antonio Giacomini den 17. August 1505 bei der Torre di San Vincenzo vollständig besiegt; aber der Angriff auf Pisa mißlang, hauptsächlich durch die Feigheit und Insubordination der Truppen. In Machiavelli gewann der Gedanke, der Stadt eine eigene Miliz zu schaffen, ihr die unzuverlässigen Miethssoldaten entbehrlich zu machen, greifbarere Gestalt.

Die Klage über die Söldnerheere, die Mahnung zur Herstellung der alten kriegerischen Tüchtigkeit hörte man seit lange in Italien. Petrarca hatte in seiner berühmten Canzone die Fürsten aufgerufen gegen das fremde, barbarische Kriegsvolk, welches das Land überschwemmte; Landino ermahnte in einer Elegie seiner Xandra mit warmen Worten die Florentiner, im Kriege gegen König Alfonso (1452) selber die Waffen zu ergreifen, erinnerte sie an die glorreiche Schlacht von Campaldino. Papst Pius warnte in seinen Denkwürdigkeiten vor den üblen Folgen des Söldnerwesens, und ein schönes Gedicht in Pontans Amores (l. II) beklagte die entschwundenen Zeiten, wo man für das Vaterland kämpfte, wie die edlen Römer. Man hatte auch in Florenz schon mehrere Male an die Wiedereinführung der alten Milizen gedacht, ohne die Sache aber praktisch in Angriff zu nehmen.[1]) Nur die äußerste Noth der Vaterstadt trieb die Bürger unter die Waffen, wie damals die belagerten Pisaner, welche sich so lange heroisch vertheidigten. Das Studium der Alten und die Erfahrungen der Gegenwart lehrten Machiavelli, daß auf einem starken nationalen Heere die Größe der Staaten beruhe, und daß die militärische Erziehung des Volkes allein seine Stadt und das Land vom Verderben zu erretten vermöge. Dieser großen Aufgabe widmete er sich mit einer Begeisterung, welche die anderen mit sich fortriß.

---

[1]) S. Guicciardini, Storia Fior. cap. 29, p. 324.

Er hatte die Mittel zur Verwirklichung seines Gedankens sorgfältig studirt, auf seinen offiziellen Reisen beständig die militärischen Verhältnisse beobachtet, Belehrung bei den Condottieren gesucht und sich, soweit möglich, mit den technischen Einzelheiten vertraut gemacht. An der Spitze des Gemeinwesens stand seit Ende 1502 als lebenslänglicher Gonfaloniere Pier Soderini, ein Mann, wie ihn Machiavelli nicht als Leiter des Staates wünschte, weil er nicht die nöthige Energie besaß, aber ein guter Bürger, rechtschaffen und voll Liebe für die Stadt, und er setzte in Machiavelli das größte Vertrauen. Besonders fand der letztere Unterstützung für seinen Plan auch beim Bruder des Gonfaloniere, dem Cardinal von Volterra, Francesco Soderini. Man machte den Anfang mit Bewaffnung des Landvolkes; Ende 1505 und in den ersten Monaten des Jahres 1506 reiste Machiavelli im Mugello und Casentino umher, besichtigte und registrirte selbst die dienstfähigen Männer und leitete die Vertheilung der Waffen. Dann führte er von seiner Canzlei aus das Werk mit demselben leidenschaftlichen Eifer fort, und setzte auch die Errichtung eines neuen Magistrates durch, der Nove della milizia, deren Secretär er wurde. Freilich die bestehenden Verhältnisse ließen diese Truppen der ordinanza, wie man sie nannte, nur zu einem unvollkommenen Versuche werden. Machiavelli's Bericht über dieselben, der Discorso dell' ordinare lo stato di Firenze alle armi, zeigt, mit welchen Schwierigkeiten er zu rechnen hatte. Das Schlimmste war das Mißtrauen, wegen dessen man den Milizen kein einheitliches Oberhaupt geben wollte, und die Führer der Abtheilungen von Zeit zu Zeit mit einander wechseln ließ; d. h. die Autorität, welche die Grundlage der Disciplin bildet, durfte man nicht recht erstarken lassen, in der Besorgniß, daß sie sich gegen den Staat wenden könne. Machiavelli selber hegte diese Scrupel nicht; er hätte den Tyrannen der fremden Knechtschaft vorgezogen;[1]) aber er mußte sich der ängstlichen Democratie fügen.

Im August 1506 ward er wieder zu Papst Julius gesendet, den er auf seinem kühnen Eroberungszuge von Nepi bis Imola

---

[1]) S. das Fragment einer Rede bei Tommasini, Machiavelli, I, 661, n. 4.

begleitete, und December 1507 ging er an den Hof Kaiser Maximilians, verweilte in Tyrol, meist in Bozen, dann auch in Trient, Meran und Innsbruck. Aber unterwegs war er wenige Tage in der Schweiz gewesen und hatte gesucht, sich mit den Einrichtungen bei dieser Nation bekannt zu machen, welche durch ihre kriegerische Tüchtigkeit die Bewunderung Europa's erregte; des Deutschen nicht mächtig, konnte er natürlich seine Erkundigungen nur von Landsleuten oder sonst einzelnen Personen einziehen. Zurückgekehrt beschäftigten ihn wieder hauptsächlich militärische Dinge; der Krieg gegen Pisa neigte sich endlich dem Ende zu, und in seinen Händen lagen die Verwaltungsangelegenheiten des Heeres. Im Juni 1509 ergab sich die Stadt; der Jubel in Florenz war groß, und allgemein gab man zu, daß Machiavelli den bedeutendsten Antheil an diesem Erfolge hatte. Abgesehen von einer Reihe unwichtigerer Sendungen, erhielt er dann noch zwei Mal diplomatische Aufträge, beide Male nach Frankreich, im Sommer 1510 und im Herbste 1511.

Die Erfahrungen und Beobachtungen, welche er auf seinen Gesandtschaftsreisen sammelte und zerstreut in seinen Berichten niederlegte, hat Machiavelli zuweilen in besonderen kleinen Schriften mit größerer Ordnung zu einem Gesammtbilde vereinigt und ergänzt. So wurde eine Frucht der Legation zum Kaiser der Rapporto delle cose della Magna (1508), den er später mit einigen Erweiterungen zu den Ritratti delle cose della Magna umarbeitete, und aus dem wiederholten Aufenthalte in Frankreich gingen die Ritratti delle cose della Francia hervor. Indem er hier die politischen Zustände fremder Nationen schildert, legt er sich stets die Frage vor, welches die Kraft des betreffenden Staates sei und auf welchen Factoren dieselbe beruhe; darauf gründet er sein Urtheil über die Rolle, welche der Staat in der allgemeinen Politik zu spielen hat, und wie man mit ihm rechnen müsse. Man war in Italien voll Furcht gewesen wegen des projectirten Römerzuges Maximilians, und erstaunte über den kläglichen Ausgang des ersten Versuches. Machiavelli findet die Gründe dafür theilweise in der Person des Kaisers, theilweise in den Zuständen des Reiches. Er entwirft ein Porträt des Fürsten, in welchem sich die Tugenden des Herrschers und Feldherrn mit verhängnißvollen Fehlern mischten,

und er zeichnet treffend die Verworrenheit der deutschen Verhältnisse, die Lähmung einer bedeutenden Kraft durch die Reibung so vieler widerstrebender Elemente. Die deutschen Städte aber erregen in hohem Grade seine Bewunderung, ihre Ordnung und Freiheit, die Streitbarkeit und Frugalität ihrer Bürger. Hier hat er sehr übertrieben; er kannte aus eigener Anschauung nur die Schweiz und Tyrol, das Uebrige von Hörensagen, und hat die Sitten der Bergbewohner auf das ganze Reich übertragen. In diesen Gemeinwesen, in denen die Bürger Soldaten waren, und welche ganz auf eigener Kraft ruhten, sah er ein Vorbild für seine Vaterstadt; der heimischen Corruption und Schwäche wollte er die Unverdorbenheit und Tüchtigkeit gegenüberstellen, und das Ideal in seinem Kopfe wurde so mächtig, daß es alterirend auf die Darstellung des Factischen wirkte, ohne daß er es bemerkte. Die Angaben über Frankreich, welches er vier Mal bereist hatte, zeigen eine weit genauere Information, enthalten viele Nachrichten über Einzelheiten, Staatseinkünfte, Aemter, Clerus u. s. w.; aber es sind ziemlich trockene Bemerkungen, theilweise unordentlich und flüchtig hingeworfen. Ueberall tritt der Gegensatz zu den deutschen Verhältnissen hervor, die straffe Einheit gegenüber der Zersplitterung, die Allgewalt des Königs, die Unerschöpflichkeit seiner Mittel an Geld und Mannschaften gegenüber der beständigen Noth des Kaisers, die Vortrefflichkeit der Reiterei, die ganz aus jüngeren Söhnen des Adels besteht, und die Werthlosigkeit des Fußvolkes, welches dagegen in Deutschland ausgezeichnet ist und sich aus freien Bürgern zusammensetzt; der Reichthum des Bodens und der Mangel an Absatz der Producte, wodurch das Volk arm bleibt, während die deutschen Städte durch ihren Handel reich werden. In Deutschland ist alle Macht in den Gliedern und dadurch gehemmt, in Frankreich alle im Haupte. Wohl bewundert der Verfasser auch diese Kraft, welche aus der Concentration entspringt; aber er findet hier kein Vorbild für seine Landsleute, und die Verhältnisse interessiren ihn weniger, weil sie nicht so complicirt sind und nicht so sehr seinen Scharfsinn herausfordern. Er hegte geringe Sympathie für die Franzosen und hat von ihrem Charakter eine wenig schmeichelhafte Schilderung gegeben.

Als nach der siegreichen Schlacht von Ravenna (1512) dennoch die Franzosen aus Italien zurückgedrängt wurden, sah sich Florenz durch seine Hinneigung zu Frankreich compromittirt. Die Verbündeten der heiligen Ligue beschlossen die Absetzung Soderini's und die Rückkehr der Medici. Der von Machiavelli vorausgesehene Moment, wo das vorsichtige Laviren nichts mehr nützen würde, war gekommen; jetzt hatten die Truppen seiner ordinanza ihre Probe zu bestehen. Aber diese Milizen, welche noch keinen ernsten Kampf gesehen hatten, flohen vor den Spaniern; Prato ward (den 29. August) furchtbar geplündert; Soderini mußte weichen, und die Medici wurden wieder aufgenommen. Viele vertrugen sich mit der neuen Ordnung der Dinge; auch Machiavelli bemühte sich sein Amt zu behalten. Der Brief, in welchem er einer den neuen Machthabern nahestehenden Dame Mittheilung von den letzten Ereignissen machte, und wo er die Medici seine padroni nennt, sich der Ruhe in der Stadt freut, die Wiederkehr der schönen Tage Lorenzo's des Prächtigen hofft, dieser Brief macht ihm keine Ehre, wie sehr man auch die Gewohnheit der Zeit in Rechnung bringen mag; man wünschte, daß er wenigstens so unmittelbar nach den Begebenheiten geschwiegen hätte. Und was vielen anderen glückte, mißlang ihm; es war bekannt, mit welchem Eifer er bis zum letzten Momente den Widerstand betrieben hatte, und das Vertrauen Soderini's, die Macht, welche er ausübte, hatten ihm seit lange viele Feinde verschafft, welche mit Verleumdungen gegen ihn intriguirten. So fand er jetzt nirgend eine Stütze; am 7. November 1512 ward er seines Amtes entsetzt, und auf ein Jahr ihm der Aufenthalt außerhalb des florentinischen Territoriums untersagt. Ja noch mehr, er gerieth in den Verdacht der Theilnahme an der projectirten Verschwörung, wegen deren (den 22. Februar 1513) Pietro Paolo Boscoli und Agostino Capponi hingerichtet wurden. Auch Machiavelli ward eingekerkert, gefoltert, aber dann als unschuldig in Freiheit gesetzt.

Er zog sich auf seine kleine Besitzung bei S. Casciano zurück, 7 Miglien von Florenz, und kam nur selten in die Stadt. Obgleich nunmehr ausgeschlossen von dem Getriebe des öffentlichen Lebens und oft ohne Kunde von den neuen Ereignissen, die er

sonst beständig aus den besten Quellen sammelte, spann sich sein Denken in der gewohnten Richtung weiter. Der Briefwechsel mit Francesco Vettori, welcher sich als florentinischer Gesandter in Rom befand, zeigt ihn auf das lebhafteste mit den politischen Constellationen beschäftigt. Der Freund legt ihm Fragen vor über die Motive in der Handlungsweise der Fürsten und über die Aussichten für die Zukunft, und Machiavelli giebt lichtvolle Auseinandersetzungen von strenger logischer Consequenz, denen Vettori sich fügen muß. Es sind die Fortsetzungen der Gespräche, welche sie sonst in Florenz führten, der gemeinsamen Betrachtungen, welche sie ehedem schon als Gesandte am kaiserlichen Hofe begonnen hatten, politische Berechnungen ganz aus den realen Factoren, den Leidenschaften der Menschen und den Verhältnissen, die ihren Absichten günstig oder hinderlich sind. Jeder der beiden Correspondenten construirte theoretisch einen Frieden zwischen den Mächten, mit Bedingungen, welche einige Dauer versprächen und so für gewisse Zeit einen stabilen Zustand hervorbringen könnten. Aber die Möglichkeit, damit die Unabhängigkeit ganz Italiens zu verbinden, kommt ihnen nicht in den Sinn, und der munizipale Standpunkt des Florentiners verleugnet sich bei keinem von beiden. Als Vettori später (den 3. December 1514) ihn zu einem Gutachten auffordert über die Haltung, welche der Papst beobachten solle, wenn Frankreich, im Bunde mit England und Venedig, Mailand angriffe, und der Kaiser, die Schweizer und Spanier es vertheidigten, empfiehlt Machiavelli in eingehender, zwingender Argumentation den Anschluß an Frankreich. Dieses Schreiben war bestimmt, dem Papste vorgelegt zu werden; Machiavelli hoffte, wenn man hier seine politische Einsicht erkenne, werde man ihn schätzen lernen und ihn wieder beschäftigen. In der That sahen Leo X., der Cardinal Giulio und der Cardinal Bibbiena das Gutachten und bewunderten es sehr; aber zu Gunsten des Verfassers geschah nichts.

Mit dem glühenden Drange zu handeln, mit der festen Ueberzeugung, Gutes und Bedeutendes wirken zu können, verzehrte sich Machiavelli in der Sehnsucht nach einer öffentlichen Thätigkeit. Das Leben nur in den Studien und Reflexionen genügte seiner praktischen Natur nicht; aber der schriftstellerischen Arbeit kam es

zu gute; auf sie wendeten sich nun die Kräfte, welche er sonst in in den Geschäften verausgabte. Unter den damaligen Verhältnissen hätte er, bei aller Hingabe, für den Staat schwerlich etwas Großes leisten können, und kaum je die Sammlung gefunden, seine größeren Werke abzufassen. Oft ist das Unglück des Autors die Quelle der vollkommensten literarischen Schöpfungen geworden; Dante hätte seine Comödie nicht so geschrieben ohne sein Exil, und von Machiavelli hätten wir vielleicht nicht die Discorsi und den Principe, wenn er im Amte blieb.

In einem Briefe vom 23. November 1513 beschrieb ihm Francesco Vettori seine Lebensweise in Rom, wo sich mit der Erfüllung der wenigen officiellen Pflichten das Studium der alten Historiker, mit dem pünktlichen Besuche der Messe derjenige der Courtisanen verband, und lud ihn ein zu kommen und an diesem bequemen und genußreichen Dasein theilzunehmen. Machiavelli antwortete mit dem berühmten Briefe vom 10. December, einem der merkwürdigsten, welche je geschrieben worden sind, wo sich in klaren Zügen sein ganzer Seelenzustand darstellt, der ganze Mensch mit der seltsamen Mischung seiner Neigungen und seines Thuns, und wo wir von dem Ursprunge seines Hauptwerkes hören. Auch er schildert seine tägliche Lebensweise, auf dem Lande, in dem Häuschen bei S. Casciano. Er erhebt sich mit der Sonne, begiebt sich in den Wald und macht sich mit den Arbeitern zu thun, welche für ihn Holz schlagen; von da geht er zu einer Quelle und zu einem Vogelheerd; er trägt ein Buch bei sich, Dante, Petrarca, Tibull, Ovid oder andere, und da liest er „ihre Liebesleidenschaften, und ihre Liebschaften erinnern ihn an die seinigen,[1]) und er ergötzt sich eine Weile an diesem Gedanken". Dann geht er in das Wirthshaus auf der Landstraße, fragt die Passanten nach Neuigkeiten, beobachtet ihre Sitten und Ideen, und, nach der ärmlichen Mahlzeit, kehrt er dahin zurück, spielt mit dem Wirthe, einem Schlächter, einem Müller, zwei Ziegelbrennern; man zankt und schreit um einen Heller, daß der Lärm bis nach S. Casciano gehört wird.

[1]) Ich lese e quelli loro amori ricordonmi de' mia statt des amori, ricordomi der Ausgaben.

Aber des Abends legt er das schmutzige Alltagskleid ab, hüllt sich, wie er sagt, in königliche Gewänder und begiebt sich in die Gesellschaft der großen Alten, unterhält sich mit ihnen, die freundlich ihm Rede stehen: „ich nähre mich von der Kost, die allein die meinige ist, und für die ich geboren bin". So verbringt er in seinem Zimmer vier Stunden, ohne irgend welchen Kummer, er „vergißt jeglichen Verdruß, fürchtet nicht mehr die Armuth, erschrickt nicht vor dem Tode, versetzt sich ganz in jene classischen Autoren". Aus diesen Studien entsteht ihm ein Buch De Principatibus, der Principe, welcher damals im Ganzen fertig war, und den er nur noch feilte und erweiterte. Allein noch an einem zweiten umfangreicheren Werke arbeitete er, den Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio, welche, vor dem Principe begonnen, ihn noch mehrere Jahre nachher beschäftigten, so daß jedes der beiden Bücher in dem anderen citirt ist.

Die Discorsi sollten fortgeführt werden und auch die übrigen Decaden von Livius' Geschichte behandeln; aber der erste allein verfaßte Theil bildet schon ein Ganzes und enthält die wichtigsten Elemente der neuen Wissenschaft vom Staate. Es ist nicht eine fortlaufende Erläuterung des Autors, und er folgt dessen Text nicht regelmäßig, sondern greift die Facta heraus, die ihm Gelegenheit zu Reflexionen bieten; namentlich in den späteren Abschnitten verfährt er sehr frei, wählt seine Beispiele hie und da, und auch aus den anderen Decaden. Die römische Geschichte ist die Demonstration seiner politischen Lehre; er betrachtet die Institutionen, die Gesetze und Vorkehrungen, und sieht zu, wie sie sich bewährt haben, erforscht die Gründe ihrer guten oder üblen Wirkung in der Natur der Menschen. Das 1. Buch beschäftigt sich mit der Leitung des Staates im Innern, das 2. mit den Erfolgen nach außen; das 3. enthält loser an einander gereihte Betrachtungen beider Arten. Aber neben der römischen Geschichte dienen ihm als Beispiele auch die Ereignisse der neuesten Zeit, die er selber erlebt, an denen er in seiner öffentlichen Stellung Antheil gehabt hat.

Die theoretischen Schriften Machiavelli's beruhen auf einer langen Erfahrung der wirklichen Verhältnisse, begleitet von einem beständigen Studium der Alten; sie stehen in engster Verknüpfung

mit seiner früheren praktischen Thätigkeit; wir sehen sie fast aus dieser hervorwachsen, die Beobachtungen sich zu allgemeinen Sätzen condensiren, die allmählich in seinen Gesandtschaftsberichten auftauchen und sich schließlich in den Traktaten vereinigen. Die Schrift über die Behandlung der rebellischen Valdichiana ist schon fast ein Kapitel der Discorsi. Die Politik, im Mittelalter gegründet auf abstracte Ideen über Moralität, Gerechtigkeit, Bestimmung des Menschen, wird jetzt, bei Machiavelli und seinen Zeitgenossen, zur Wissenschaft, abgeleitet aus der Erforschung der Realität und der Geschichte. Die Geschichte ist die Lehrmeisterin unseres Handelns, das war ein alter Satz; aber man sah sonst in der Geschichte das Walten einer höheren Macht; die Lehre, welche sie bot, war daher religiös oder moralisch, wie bei Giovanni Villani. Die Renaissancezeit beseitigte diese Auffassung, erkannte in dem Historischen wesentlich die Manifestation der natürlichen Kräfte und Triebe der Menschen, und die Doctrin, welche sich aus ihr ergiebt, ist die politische. Die Menschen, sagt Machiavelli, sind immer dieselben geblieben, dieselben ihre Neigungen, Leidenschaften und Fähigkeiten; daher belehrt uns die Vergangenheit über die Gegenwart und läßt uns die Zukunft vorhererkennen (Disc. I, 39).

Rom ist das höchste Vorbild und Ideal, weil diejenige Republik, welche die meiste Lebensfähigkeit gezeigt und die großartigsten Erfolge erzielt hat. Die Republiken des Alterthums und Rom vor allen bieten daher für Machiavelli die maßgebende Staatsentwickelung dar. Er läßt sie immer ausgehen von der Gründung oder Neuordnung der Stadt als ihrem festen Punkte. Nach der antiken Auffassung stellt er das beständige Uebergehen aus einer Regierungsform in die andere dar und als Mittel, diesen Wechsel zu vermeiden, das gemischte Regiment, an welchem eine Art königlicher Gewalt, die Optimaten und das Volk zugleich Theil haben. Die Gründung des Staates ist ihm ein durchaus persönliches Werk; auf die Kraft des Individuums, auf die Macht der Intelligenz führt er, gemäß der Denkweise der Renaissancezeit, alle bedeutenden Wirkungen zurück. Der Gesetzgeber macht aus den Menschen, was er will; der Erfolg hängt ab von seiner Einsicht und seinem Glücke; er muß die Natur der Verhältnisse erkennen und die der Menschen,

23*

und von dieser urtheilt Machiavelli pessimistisch. Die Menschen, sagt er (I, 3), thun nie etwas Gutes außer durch Zwang; der Hunger und die Armuth machen sie betriebsam, und die Gesetze machen sie gut.

Aber ein Zustand von absoluter Vollkommenheit läßt sich nicht einrichten; wo ein Vortheil vorhanden ist, da wird sich stets auch ein Nachtheil einschleichen, und man muß zwischen ihnen abwägen. Und es giebt keine Institutionen für die Ewigkeit. Alles Menschliche ist in einem Kreislaufe begriffen; die Staaten steigen und sinken, von der Größe zum Verfall, vom Verfall zu neuer Erhebung. Die Tüchtigkeit schafft den Bürgern Ruhe und Wohlstand; diese verursachen Verweichlichung und Verderbniß, bis die Tüchtigkeit aus der Unordnung eine neue Ordnung herstellt (Disc. l. II, Introd.; Asino d' oro, V; Stor. Fior. V, 1). So sind Italien und Griechenland nach der einstigen Größe in tiefem Verfall, und dagegen die aufsteigende Kraft sieht er bei den Völkern Deutschlands. Indessen, wenn diese Entartung nicht zu vermeiden ist, so kann sie sich doch verzögern, indem die Staaten immer von neuem ihren Anfängen genähert werden; denn diese waren gesund und kraftvoll. Es ist eine Reinigung, welche da vor sich geht, sei es durch äußeres Mißgeschick, sei es durch bedeutende Beispiele im Inneren; die Menschen werden damit wieder zur Sitteneinfachheit und Religiosität zurückgeführt. Nach Machiavelli müßte wenigstens alle 10 Jahre ein solches erziehendes Ereigniß eintreten (III, 1).

Der Staat ist, wie bei den Alten, für den Menschen das Höchste, steht über allen anderen Interessen des Lebens und der Gesellschaft; denn ohne ihn giebt es überhaupt kein menschliches, kein geordnetes Dasein, keine Civilisation. Die ideale Beschränkung, welche im Mittelalter der Glaube bildete, ist verschwunden, und von den Rechten und Ansprüchen des Einzelnen, wie sie die Neuzeit kennt, noch keine Rede. Der Staat schaltet mit dem Unterthanen ohne Rücksicht, wie es das allgemeine Wohl verlangt. Die Religion schätzt Machiavelli hoch, aber innerhalb des Staates, nicht über demselben, und sie erscheint bei ihm nicht anders als ein rein politisches Mittel, mit welchem man die Ungebildeten zu leiten vermag. Als solches hält er sie für unentbehrlich, und er meint,

Numa habe mehr für Rom geleistet als Romulus, indem er dem Gemeinwesen diese feste Stütze gab, und klagt umgekehrt die römische Curie an, durch ihre Corruption in Italien die Frömmigkeit vernichtet und damit das Unglück des Landes verschuldet zu haben (I, 11). Er fragt nicht nach der Wahrheit einer Religion, sondern nach ihrer Nützlichkeit, billigt daher auch den Aberglauben, und zeigt, wie die Klugen die angeblichen Wunder fördern und gelten lassen, da sie auf das Gemüth der Menge wirken; ja gerade vom Aberglauben war er, wie seine Zeit, persönlich nicht frei (I, 56). In politischer Beziehung findet er die heidnische Religion nützlicher als die christliche; jene feierte den Heroismus, diese die Tugend der Demuth; sie weist den Menschen auf das Jenseits, läßt ihn die Welt gering achten, wodurch die Liebe zur Freiheit, die Energie zum Handeln geschwächt wird. Freilich kommt ihm bei dieser Gegenüberstellung ein Scrupel, und er setzt hinzu, es sei das nur ein Mißverständniß des christlichen Glaubens, welcher die Liebe zum Vaterlande erlaubt und gebietet (II, 2). Die Gebete und Ceremonieen, sagte er dann in seinem Asino d' oro (cap. 5), sind nothwendig; denn aus ihnen entsteht Einigkeit und gute Ordnung. Die Religion ist ihm das Mittel, die Leidenschaften im Zaume zu halten, die Menschen an ihr gegebenes Wort zu binden; ihre Bedeutung concentrirt sich damit in dem Eide, welcher den Bürger bei seiner Pflicht festhält. Dieses ist alles, von der Befriedigung eines inneren Bedürfnisses keine Spur. Und so verdammt er jenes Gottvertrauen, welches die Hände in den Schoß legt.

Das Staatsinteresse findet auch keine Grenze in der Moral. Machiavelli trennt die politische Betrachtung ganz von der moralischen, während man sie vor und nach ihm mit einander zu verbinden pflegte; dieses zog ihm solche Infamie zu und gab dem Begriffe des Machiavellismus den Ursprung. Er erkennt eben keine Moral, wie keine Religion, über dem Staate, sondern nur in demselben: die Menschen sind von Natur schlecht, die Gesetze machen sie gut. Die Consequenz wäre, den Staat selbst als einzige Quelle der Moral zu betrachten, wie es Hobbes und Spinoza thaten. Dieses spricht Machiavelli nicht aus, da es ihm überhaupt nicht darum zu thun ist zu philosophiren, sondern praktische Anweisungen

zu geben; aber die Erhaltung des Staates, die Förderung seines Wohles ist bei ihm die höchste aller Pflichten, und die Mittel dazu müssen rücksichtslos gewählt werden. Romulus tödtete den Bruder und gestattete den Tod des Titus Tatius, und er ist nicht zu tadeln; denn es geschah in der guten Absicht des Gemeinwohls, „und wenn das Factum ihn anklagt, so mag der Erfolg ihn entschuldigen" (I, 9). Der Betrug ist nöthig für einen Staat, um von geringem Anfange zur Macht zu gelangen, und dieser Betrug „ist um so weniger tadelnswerth, je versteckter er ist, wie es der der Römer (mit den Latinern) war" (II, 13). Er fragt sich im Principe (18), ob der Fürst sein Wort brechen dürfe, und bemerkt, daß die Ehrlichkeit in einem Fürsten sehr lobenswerth sei; „dennoch aber sieht man aus Erfahrung in unseren Zeiten, daß die Fürsten große Dinge gethan haben, welche auf ihre Worttreue wenig Werth legten." Also die Erfahrung des Erfolges wird gegen das moralische Urtheil in's Feld geführt; die Frage ist nicht, was gut ist oder schlecht, sondern, was nützlich oder schädlich. Die Gesetze der Moral sind dem Staate nicht etwa gleichgiltig, da sie ja das Bewußtsein der Menschen beherrschen, und er wird sich ihnen fügen, solange er vermag; aber im Momente der Gefahr müssen alle Bedenken verschwinden (III, 41).

Das Handeln der Menschen ist befreit von der Leitung der Providenz, aber doch nicht unabhängig von äußeren Mächten, welche seinen Erfolg bedingen. Diese Verhältnisse, welche unser Thun begünstigen oder stören, und die wir benutzen oder umgehen, aber nicht ändern können, erscheinen zusammengefaßt in dem Begriffe der Fortuna. Man war gewohnt, sie lebendig zu personificiren; sie ist für den Menschen der Renaissancezeit die wahre Gottheit, welche die Welt regiert; so finden wir sie bereits allenthalben in den Schriften Boccaccio's. Auch in den Discorsi erscheint sie fast wie ein persönliches Wesen (II, 29); sie verblendet die, welche sie stürzen will; sie wählt den richtigen Mann, wenn sie große Dinge vorbereitet, und so schildert uns diese weltbeherrschende Macht Machiavelli auch in seinem Capitolo di Fortuna. Aber er giebt ihr doch nicht den großen Spielraum, wie andere thaten; in vielem, was man Wirkung des Schicksals nannte, erkennt er diejenige der

menschlichen Schwäche und Thorheit, und der Principe (cap. 25) vergleicht die Fortuna einem geschwollenen Strom, der alles vernichtet und überfluthet, aber gegen den man doch durch rechtzeitig errichtete Dämme sich schützen kann.

Der Ordner eines Staates muß einer allein sein, da die Verschiedenheit der Meinungen das Werk stören würde; er muß die absolute Gewalt in Händen haben; aber er soll sie nicht auf einen Nachfolger vererben; denn, um die Ordnung zu erhalten, bedarf es vieler (I, 9). Machiavelli will den Absolutismus nur vorübergehend, nicht auf die Dauer; er erklärt im wohlgeordneten Staatswesen die Einschränkung des königlichen Willens durch Räthe stets für nothwendig (Arte della guerra I, p. 12); aber sein wahres Ideal ist die Republik. Er war der Bürger und Beamte einer freien Stadt gewesen und liebte ihre Regierungsform, deren Mißerfolg er auf äußere Umstände und Fehler der Personen zurückführte, und er war von warmer Begeisterung für das alte Rom erfüllt. Die Fürsten, sagt er, sind überlegen in der Schaffung der Gesetze und Institutionen, das Volk in deren Conservirung; die Menge ist weiser und beständiger als ein Fürst; ein Volk, welches nach den Gesetzen lebt, ist besser als ein Fürst in gleicher Stellung, und ohne Gesetze weniger schlecht; man hört oft das Gegentheil sagen; aber das kommt daher, daß man vom Volke frei reden dürfe, vom Fürsten nicht. Das Sprichwort Vox populi, vox Dei scheint ihm nicht unberechtigt, da die allgemeine Meinung oft von dem richtigen Instincte geleitet ist, und, wo Verblendung herrscht, sei das Volk weit leichter zu bekehren als der Fürst. Er sagt, das Volk sei weniger undankbar, weil es weniger Grund zum Verdacht hat (I, 30), und widerspricht damit, im Eifer für die freie Verfassung, sogar seinem eigenen früheren Urtheil im Capitolo dell'Ingratitudine. Die freien Städte haben mehr Kraft und Erfolg, weil in ihnen alle Anstrengungen für das gemeine Wohl geschehen (II, 2), und sie sind langlebiger, weil in ihnen die Lenkung der Geschäfte zwischen Bürgern verschiedener Sinnesart wechseln kann, während der Fürst untergeht, wenn sein Naturell nicht mehr der veränderten Zeit entspricht (III. 9).

Nicht überall jedoch ist der Boden für die Republik vorhanden;

eine freie Verfassung ist bedingt durch die Unverdorbenheit und eine gewisse Gleichheit in der Bevölkerung. Beides sieht er in Deutschland, wo viele freie Städte bestanden. Dagegen Italien ist voll Corruption und kaum weniger Frankreich und Spanien, nur daß hier die Folgen nicht so hervortreten, weil das Königthum die Einheit aufrecht hält. Speciell in Toscana scheint ihm die Herstellung der Republik leicht, bei der herrschenden bürgerlichen Gleichheit (I, 55); indessen das andere Hinderniß, das der Corruption, ist doch auch hier vorhanden, und er hat sich über dasselbe, aus Liebe zur Freiheit und zu seiner Stadt, bisweilen mit einiger Inconsequenz hinweggesetzt. Wo der Stoff verdorben ist, sagt er (I, 17), da nützen die guten Gesetze nichts, „wenn sie nicht etwa ausgehen von einem, der sie mit Anwendung äußerster Gewalt beobachten macht, solange bis der Stoff gut werde". Daher um hier die Republik zu erhalten oder zu errichten, bedarf es außerordentlicher Mittel, vor allem, daß man Fürst der Stadt werde, um über sie nach seinem Willen zu verfügen; aber selten wird es geschehen, daß ein guter Mann auf schlechten Wegen Fürst werden wolle, oder daß ein schlechter, wenn er Fürst geworden, Gutes wirke (I, 18).

Den Tyrannen, welcher die Freiheit eines Volkes zerstört, verurtheilt er mit großer moralischer Wärme; Caesar nennt er verabscheuungswürdiger als Catilina, da er that, was dieser nur wollte, und die über jenen anders urtheilen, lassen sich durch sein Glück blenden (I, 10). Aber neben der starken Ueberzeugung von dem, was an sich das Bessere ist, steht bei Machiavelli das wissenschaftliche Interesse, welches bei den einzelnen politischen Maßregeln untersucht, ob sie die richtigen sind zu ihrem bestimmten Zwecke, mag man nun diesen billigen oder nicht. Hier verfährt er mit völliger Kühle und Objectivität; denn es handelt sich nicht um eine moralische, sondern um eine wissenschaftliche Entscheidung. Daher prüft er auch die Probleme von den zwei entgegengesetzten Standpunkten aus. Er zeigt in der Geschichte der Decemvirn (I, 40 f.), wie die Römer einen großen Fehler begingen, indem sie einen Magistrat mit schrankenloser Gewalt schufen, und auf der anderen Seite, daß Appius Claudius nicht correct verfuhr, um die Tyrannei zu behaupten, und wie er es hätte richtig anfangen müssen: „Seine

Verschlagenheit im Hintergehen der Plebs, indem er ein Volksfreund zu sein heuchelte, war gut angewandt; gut angewandt war auch die Art und Weise, wie er sich benahm, damit die Decemvirn wieder gewählt würden; gut angewandt war auch jene Kühnheit, sich selbst gegen den Willen der Patrizier zu wählen; gut angewandt war es auch, Collegen nach seinem Zwecke zu wählen; aber nicht gut angewandt war es, da er dieses gethan hatte, so plötzlich seine Maske abzuwerfen . . . ; denn, wer eine Zeit lang gut geschienen hat, und hat die Absicht, schlecht zu werden, muß es mit den rechten Mitteln thun". Dieselbe objective Betrachtungsweise haben wir in der eingehenden Untersuchung über die Verschwörungen (III, 6). Er zeigt dem Fürsten, wie er sich vor dieser Gefahr schützen könne, und er zeigt, in einer bewundernswürdigen Darlegung, wo er Schritt für Schritt der Entwickelung des Unternehmens folgt, den Verschwörern, welche Hindernisse sich ihnen entgegenstellen, und wie sie durch Klugheit einige derselben überwinden können, und schließt dabei auch die Verschwörungen gegen das Vaterland, zur Erwerbung der Tyrannei, nicht aus.

Die Kraft und Folgerichtigkeit des Handelns schätzt der Politiker, wo er sie findet, auch wenn er das Ziel an sich nicht gutheißt, und verdammt die Halbheit und Schwäche, auch bei der besten Absicht. Cesare Borgia, dessen Verbrechen er aus eigener Anschauung kannte, hat er als Fürsten gepriesen, Pier Soderini getadelt und in einem Epitaphe verspottet; denn er war ein braver Mann, als welchen er ihn liebte und achtete, aber ein schlechter Regent und das Unglück seiner Vaterstadt. Der Gründer einer Tyrannis, sagt Machiavelli (I, 26), muß alles Bestehende mit schonungsloser Härte umstürzen; solch' ein Verfahren sollte daher jedermann fliehen und lieber als Privatmann leben wollen; der jedoch, welcher den ersten Weg einschlägt, darf vor dem Bösen nicht zurückscheuen. „Aber die Menschen wählen gewisse Mittelwege, welche sehr schädlich sind; denn sie wissen weder ganz gut noch ganz schlecht zu sein" . . . „und wie nur eine Schlechtigkeit in sich Größe hat oder in irgend einer Beziehung hochherzig ist, wissen sie nicht auf sie einzugehen" (I, 27).

Der Staat muß stark sein nach außen und innen; auch die Republiken können nicht ohne Erweiterung bestehen; wenn sie nicht

angreifen, so werden sie angegriffen, und der Feind, der etwa draußen fehlt, erwächst im Innern. Die deutschen Städte können sich auf die Vertheidigung beschränken, weil sie sich in einer exceptionellen Situation befinden; denn bei ihnen bildet der Kaiser, obschon ohne eigene Kraft, doch ein versöhnendes Element. Aber treffend bemerkt er, wie die Erwerbungen, wenn sie in bloßer Unterwerfung bestehen, wie bei Athen, Sparta, Venedig und Florenz, nur schädlich sind und eher eine Quelle der Schwäche als der Stärke werden; er empfiehlt das Beispiel der Römer oder das der Etrusker und der Schweizer, d. h. Bundesgenossenschaft oder Städtebund (II, 19).

Die Grundlage des Staates sind gute Gesetze und gute Waffen; aber wo gute Waffen sind, müssen auch gute Gesetze sein (Principe, 12). Miethstruppen und Hilfstruppen sind von geringem Werthe; ein Heer schlägt sich gut nur für seine eigene Sache; daher muß es aus Unterthanen bestehen, und ein solches Heer läßt sich überall schaffen, wo es Männer giebt, und wenn es nicht besteht, so ist es Schuld der Regierenden und nicht der Lage oder Natur des Landes (I, 21). Den Kern der Truppen muß nach Machiavelli's Ansicht die Infanterie bilden, wie bei den Römern, wie in damaliger Zeit bei den Schweizern, Deutschen und Spaniern. Er erkannte die wichtige Aenderung, die in der Kriegführung vor sich gehen mußte; die schwergepanzerten Lanzenreiter, mit denen die Condottieren kämpften, verloren ihre Bedeutung. Er beklagt es auch, daß man die römische Heeresaufstellung mit ihren drei Schlachtreihen, welche sich aufnahmen und ersetzten, aufgegeben hat (II, 16).

Dieses sind in allgemeinen Zügen die Gegenstände und Gedanken, mit denen sich die Discorsi beschäftigen, und welche sie in den Einzelheiten mit unübertrefflicher Klarheit und zwingender logischer Schärfe entwickeln. Der Styl ist frei von dem üblichen literarischen Pompe der Zeit, einfach, sachlich, präcis und bei aller Kürze doch lebendig durch die concrete Bildlichkeit des Ausdrucks. Bei Machiavelli ist das Wort die unmittelbare Form des Gedankens; durch die Dinge will er wirken, nicht durch die Phrase, und so ist er der größte italienische Prosaiker geworden. Von

seinem Principe sagt er in der Widmung desselben, er habe nicht, wie viele andere, nach äußerlichem Putze gesucht, um sein Werk zu schmücken; „denn ich habe gewollt, daß nichts ihm Ehre bringe, oder daß allein die Wahrheit des Inhaltes und die Würde des Gegenstandes ihm Beifall verschaffe".

Der Principe und die Discorsi sind, wie zu gleicher Zeit, so auch in gleichem Geiste geschrieben und ergänzen sich gegenseitig. Die Discorsi haben umfassenderen Gegenstand; man könnte, wie Villari bemerkte,[1]) aus ihnen sich in der Hauptsache den Principe entwickeln; aber sie handeln doch vorzugsweise von der Republik, der Principe vom Fürstenthume. Auch hier zieht der Verfasser seine Lehren aus historischen Beispielen; aber er verwendet überwiegend solche der modernen Geschichte, welche an neuen Principaten reich war, während das Alterthum die größten Vorbilder für den Freistaat bot. Der enger begrenzte Gegenstand giebt der Schrift eine größere Einheit und strengere Geschlossenheit.

Die Republik war für Machiavelli die Form, geeignet, den Staat zu erhalten; dagegen die Gründung des Staates inmitten der Anarchie, die Einigung einer zersplitterten Bevölkerung verlangt einen Fürsten und in dessen Händen die absolute Gewalt. Dafür sind Beispiele Romulus, Moses, Cyrus, Theseus. Und eben diese Errichtung einer völlig neuen Herrschaft bildet hier das eigentliche Problem seines Denkens; die erblichen Fürstenthümer sind ganz flüchtig, das Verfahren bei Erwerbung neuer Gebietstheile zu schon besessenen etwas eingehender zu Anfang besprochen.

Der Privatmann gelangt zum Fürstenthume durch Glück und mit fremder Hilfe oder durch eigene Tüchtigkeit (virtù). Die ersten haben auf dem Wege zur Herrschaft gar keine Schwierigkeit; sie „fliegen dahin"; aber um so größere finden sie nachher; denn nun müssen sie erst noch die Grundlage schaffen, auf der sie fest fußen können. Francesco Sforza erwarb die Herrschaft mit langen Mühen und behauptete sie leicht; Cesare Borgia umgekehrt gewann sie mit Leichtigkeit und verlor sie trotz aller Mühen und aller Geschicklichkeit, die er aufwendete, um sie nachträglich zu sichern. Bei Cesare

---

[1]) Machiavelli e i suoi tempi, II, 269.

Borgia verweilt der Verfasser und prüft seine Handlungsweise im Einzelnen; denn in ihm findet er den Typus, das Muster für den neuen Fürsten. Es war eine außerordentliche Ungunst des Glückes, und nicht seine Schuld, wenn seine Anstrengungen mißlangen. „Faßt man also", sagt Machiavelli nach der Aufzählung seiner Maßregeln (cap. 7), „alle diese Handlungen des Herzogs zusammen, so wüßte ich ihn nicht zu tadeln; vielmehr meine ich, wie ich gethan habe, ihn zur Nachahmung für alle die hinstellen zu müssen, welche durch Glück oder mit den Waffen Anderer zur Herrschaft emporgestiegen sind. Denn, da sein Sinn groß war und sein Streben hoch ging, so konnte er sich nicht anders benehmen." Und so citirt er ihn als rühmliches Beispiel, wo er von der Nothwendigkeit eigener Waffen redet (cap. 13), und abermals, wo er von der gut angebrachten Grausamkeit handelt (cap. 17). Auch in einem Briefe an Francesco Vettori vom 31. Januar 1515 führt er mit großem Lobe eine Maßregel des Herzogs an, „dessen Handlungen ich immer nachahmen würde, wenn ich ein neuer Fürst wäre." Wenn diese Verherrlichung Cesare Borgia's so viel Anstoß erregt hat, so geschah es wiederum deshalb, weil die moralische Betrachtung bei derselben ganz aus dem Spiele geblieben ist. Machiavelli urtheilt über den Werth und Erfolg von des Herzogs Politik; von dem Menschen redet er nicht. Ein heutiger Schriftsteller würde wenigstens nebenbei eine Bemerkung einfließen lassen, welche ein Mißverständniß verhütete.

Machiavelli handelt weiter von der Erwerbung des Principates durch Verbrechen, von der Erhebung zu demselben durch eine Parthei in einer Republik, und kommt zu den geistlichen Fürstenthümern, an denen er mit einer ironischen Bemerkung über ihre Leitung von droben vorübergeht. Dann empfiehlt er dem Fürsten die Sorge für das Heer; die Kriegskunst soll sein beständiger Gedanke, sein eigentlicher Beruf sein. Es fragt sich, welche Eigenschaften des Charakters der Fürst besitzen oder zeigen müsse. Viele hatten abstracte Mustertypen des Fürsten gezeichnet und dieselben mit allen Tugenden geschmückt. Machiavelli sieht, daß das Phantasieen sind; ihm ist es keine moralische, sondern eine politische Frage; er will die Wahrheit darstellen, nicht die Einbildung von Dingen, die man

nie gesehen hat. Es wäre ja schön, wenn ein Fürst jegliche Vollkommenheit besäße; aber da die menschlichen Verhältnisse das nicht gestatten, „so muß er so klug sein, die Infamie der Laster zu fliehen, die ihm die Herrschaft rauben würden, und vor denen, die sie ihm nicht rauben, sich hüten, wenn es möglich ist; wenn aber nicht, so mag er in ihnen sich eher gehen lassen. Und ferner soll er sich nicht scheuen, in die Infamie der Laster zu verfallen, ohne welche er nicht gut die Herrschaft retten kann" (15). Und nun geht er die einzelnen Eigenschaften durch, aus denen die Moralisten ihr Tugendbild zusammensetzten, und zerstört mit seiner unerbittlichen Logik das Ideal Zug um Zug, indem er es an der Realität und ihren Forderungen mißt.

Die Literaten priesen beständig zu ihrem eigenen Nutzen die Freigebigkeit des Fürsten; Machiavelli empfiehlt mit der Aufrichtigkeit des Staatsmannes die Sparsamkeit; er giebt zu bedenken, wie jene gefeierte Tugend mit flüchtigem Glanze zum Drucke der Unterthanen und zum Mangel des Nothwendigen führt; daher mag der Fürst den Ruf des Geizes nicht scheuen; denn an den Folgen wird man in ihm die wahre Liberalität erkennen. Die Milde ist schön; aber der Fürst schrecke nicht zurück vor dem Rufe der Grausamkeit, wenn sie nöthig ist, die Unterthanen in Einheit und Treue zu erhalten. Die Milde wurde in ihren Folgen oft viel grausamer, weil sie Uebel großzog und Anarchie hervorbrachte. Ja, muß der Fürst wählen zwischen Liebe und Furcht, so ist die letztere vorzuziehen; denn sie bindet die Unterthanen sicherer; nur hüte er sich gehaßt zu sein. Die Ehrlichkeit und Worttreue sind vortrefflich; aber in der Erfahrung sieht man, daß die Fürsten oft große Erfolge hatten, welche sich wenig um jene Tugenden kümmerten. Es giebt zwei Arten zu kämpfen, eine den Menschen eigene, mit Gesetzen, eine der Thiere, mit Gewalt. Die erste jedoch genügt nicht immer; daher soll ein Fürst in rechter Weise Thier und Mensch zu spielen verstehen, und von dem ersteren soll er Fuchs und Löwe zugleich sein. „Es kann daher und darf ein kluger Herrscher sein Wort nicht halten, wenn dieses ihm zum Nachtheil ausschlägt, und wenn die Gründe aufgehört haben, die es ihn geben ließen." Wären die Menschen gut, so wäre das eine üble Vorschrift; aber sie sind

schlecht, und wir brauchen ihnen nicht anders zu thun, als sie uns thun. Das Wichtige ist den Schein zu wahren; man muß zu fingiren und zu verstecken wissen. In solcher Kunst war Alexander VI. Meister. Alle jene Tugenden, welche man am Fürsten lobt, braucht er nicht wirklich zu haben; „aber wohl ist es nöthig, daß er scheine sie zu haben. Ja, ich wage sogar dieses zu sagen, daß, wenn er sie hat und sie immer beobachtet, sie schädlich sind, und nützlich, wenn er sie zu haben scheint; wie daß man mitleidig, worttreu, menschlich, religiös, rechtschaffen scheine, und es sei, aber darauf geistig eingerichtet sei, daß, wenn es noththut, es nicht zu sein, man sich in das Gegentheil zu ändern wisse." — Hier darf man durch die paradoxale Form sich nicht verführen lassen, den Gedanken des Autors zu übertreiben; er sagt nicht: der Schein ist besser als das Sein, sondern nur: die beständige, scrupulöse Beobachtung jener Tugenden wird schädlich; man muß verstehen, sie bisweilen beiseite zu lassen, sich über Rücksichten hinwegzusetzen, wo das Staatsinteresse es verlangt, und doch stets den Schein der Moralität bewahren, weil diese im Bewußtsein der Menschen wurzelt.

Wo es kein Gericht giebt, bei dem man klagen könnte, wie in den Handlungen des Fürsten, betrachtet man immer das Ende: „Darum denke der Fürst darauf zu leben und die Herrschaft zu behaupten; die Mittel wird man immer für ehrenwerth halten und jedermann sie loben; denn der Pöbel hält sich stets an den Schein und an den Erfolg der Sache, und in der Welt giebt es nichts als Pöbel".

Dieses 18. Capitel des Principe ist mit einer Kälte und einer schneidigen Schärfe geschrieben, welche den an Bemäntelungen gewöhnten Leser verletzt. Hier haben wir den Kern jener Maximen, welche man dann als Machiavellismus bezeichnete: der Fürst soll sein Wort nicht halten, sobald es ihm Nachtheil bringt, und, wenn er es bricht, den Schein der Ehrlichkeit wahren; der Fürst soll der Tugenden sich als einer nützlichen Maske bedienen, auch wo er ihnen zuwiderhandelt; der Erfolg entscheidet, welcher Art auch die Mittel sein mögen. Diese Principien sind in der Politik immer verwendet worden, und besonders sichtbar treten sie hervor in derjenigen des 15. Jahrhunderts. Machiavelli hat sie nur von der

Wirklichkeit abgeschrieben; sie waren nichts Neues, und in seiner Zeit erregten sie keinen Scandal und kein Erstaunen; er sagte nur laut, was die anderen dachten oder kaum leise flüsterten.[1]) Die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts waren eben eine Epoche der offenen Rede, der rücksichtslosen Schärfe in Formulirung der Urtheile; wie der indecente Scherz, die beißende Satire sich unverhüllt hervorwagte, so der Satz der wissenschaftlichen Erkenntniß. Nicht lange danach kamen andere Zeiten, in denen man wieder rücksichtsvoller und vorsichtiger redete, und nun sah man Machiavelli's Schriften mit anderen Augen an, fand in ihm einen Lehrer der Immoralität, und es folgten die zahllosen Angriffe, und dann die zahllosen Vertheidigungen, die ihn oft nur um so schlimmer verdrehten und mißverstanden, bis ihm endlich in neuester Zeit Gerechtigkeit wurde.

Und in der That, was ihn vor jenen furchtbaren Sätzen nicht zurückschrecken ließ, war die Liebe zur Wahrheit und die strenge Wissenschaftlichkeit seiner Methode. Er selber liebte die Freiheit; er lobte mit Wärme das Gute und tadelte mit Abscheu das Böse; aber er studirte auch dieses mit Interesse, als zu seinem Gegenstande gehörig. Wo er ein folgerichtiges Handeln sieht, da spendet er Beifall, auch wenn er das Ziel nicht billigt, und, wo das gemeine Wohl auf dem Spiele steht, verdammt er alle Scrupel. In einer Zeit, wo der öffentliche Sinn erschlafft war, wo Italien in politische Ohnmacht fiel, feierte er die Größe des Staates, enthüllte die Fehler und Schwächen, die zum Verderben führten, predigte die Liebe zum Vaterlande, die Aufopferung der privaten Interessen, die Erfüllung der Pflichten des Bürgers, und gab dafür selber das Beispiel: amo la patria mia più dell' anima, schrieb er an Franc. Vettori, den 16. April 1527.

Das berühmte Schlußcapitel des Principe ermahnt den jungen Lorenzo de' Medici zur Befreiung Italiens von den Barbaren. Hier verschwindet das kalte, leidenschaftslose Raisonnement, und an dessen Stelle erscheint der Patriotismus mit seiner warmen Eloquenz. Die Idee der nationalen Einheit und Freiheit entflammt den Politiker; seine Sprache verändert sich, wird bewegt, eindringlich, hin-

[1]) S. Guicciardini, Del Reggimento di Firenze, am Ende.

reißend, erhält einen lyrischen Schwung. Moralische, religiöse Motive stellen sich wieder ein; der Name Gottes, sonst so selten in dem Buche, wird ausgesprochen und oft wiederholt; er verwendet auch biblische Ausdrücke, wie Dante in den politischen Schreiben. Italien erwartet seinen Erlöser, und das Haus der Medicäer, jetzt zu solcher Macht gestiegen, wo es auch die Zügel der Kirche in Händen hat, ist zu diesem Werke ausersehen. Gott und die Gerechtigkeit stehen auf seiner Seite, und welcher Italiener wird den Gehorsam weigern, wenn das Banner der Befreiung erhoben wird? A ognuno puzza questo barbaro dominio!

Dieses ist nicht die häufige Phrase zur Verherrlichung des einen Fürsten, sondern der aufrichtige Schmerz und der glühende Wunsch des Patrioten. Freilich, an dessen Erfüllung unter den damaligen Verhältnissen konnte auch er nur in vorübergehender Exaltation glauben, nicht mehr bei kühlerer Ueberlegung. Wir sahen, wie er ganz anders in den Briefen an Vettori redete und da selbst die Besetzung der Lombardei durch Frankreich für nothwendig hielt. Und dazu fehlte auch in ihm der Widerspruch nicht, welcher in den Gliedern einer getheilten Nation trotz des Einheitsgefühls zu herrschen pflegt. Der engere Patriotismus, die Besorgniß für die Interessen von Florenz gerieth in Streit mit der Liebe zum größeren Vaterlande; wenn es gilt, auswärtige Hilfe gegen Venedigs drohende Uebermacht zu rufen oder zur Unterdrückung des unglücklichen Pisa, dann denkt er nicht an Italien, sondern an seine Vaterstadt. Kämpfte er doch sogar, in seinem Dialogo sulla lingua, eifersüchtig dafür, daß man die Literatursprache florentinisch nenne, und gegen die inonestissimi, welche sie als italienisch bezeichneten.

Das Buch vom Fürsten wollte er Giuliano de' Medici widmen; aber er zauderte lange damit; Giuliano starb 1516, und er richtete es statt dessen an Lorenzo, den Sohn Piero's, welchen Papst Leo zum Regenten in Florenz und zum Herzoge von Urbino gemacht hatte. Aber die Widmung brachte ihm keinen Nutzen; er blieb in seiner Verlassenheit; die Armuth drückte ihn, seine Lage ward unerträglich. Verzweiflungsvoll klagt er über sie in einem Briefe an Vettori vom 10. Juni 1514. Und daneben beschäftigt sich diese

Correspondenz mit frivolen und indecenten Dingen; Vettori berichtet von seinen Vergnügungen, Machiavelli spendet ihm Beifall und macht es nicht anders, und beide äußern über die Liebe Grundsätze, welche auch einem Pietro Aretino wohl anstehen würden. Wenige Wochen nach den ergreifenden Klagen über seine Bedrängniß (den 3. August 1514) schreibt Machiavelli von einer heftigen Leidenschaft, welche ihn dort auf dem Lande ergriffen hatte, schildert dieselbe mit wahrem Enthusiasmus, giebt sich ihr rückhaltslos hin, trotz seiner 45 Jahre, vergißt über sie allen Kummer, die ernsten Gedanken und die Studien. Die zwiefache Natur, welche er in Lorenzo de' Medici bemerkte, war in so vielen Menschen der Renaissancezeit und in ihm selber vorhanden. Ernst und Spott, Würde und Frivolität wechseln; die Genußsucht vermag ihn in einem Momente ganz zu beherrschen, und im nächsten gehört er wieder ganz den höchsten Bestrebungen an. Dieses scheint ihm nicht tadelnswerth, sondern löblich; denn es sei nur die Nachahmung der Natur, welche mannichfaltig ist (Brief vom 31. Januar 1515). So hat er sich auch in dem Fragment gebliebenen allegorisch satirischen Poem L'Asino d'oro gemalt, wie er nach einer wollüstigen Liebesscene sich in Betrachtungen über die Geschicke der Staaten vertieft und danach wieder in die Arme seiner Schönen zurückfällt.

Wenn er vom Lande hin und wieder nach Florenz kam, so verkehrte Machiavelli in den Gärten der Rucellai, den Orti Oricellarii, wo sich um den Besitzer, den jungen, aber durch Krankheit hinfälligen Cosimo, ein erwählter Kreis besonders jüngerer Leute versammelte, unter ihnen Zanobi Buondelmonti, Luigi Alamanni, die späteren Historiker Jacopo Nardi und Filippo Nerli. Sie waren für das Alterthum begeistert und lauschten mit Eifer Machiavelli's Worten von römischer Macht und Größe und von der Herstellung der ruhmvollen alten Institutionen. Zanobi und Cosimo widmete er die Discorsi, und jene Freunde veranlaßten ihn auch zu seinem Werke über die Kriegskunst (Dell' Arte della guerra), einem Dialoge in 7 Büchern, den er in eben jenen Gärten im Jahre 1516 zwischen dem gefeierten Feldherrn Fabrizio Colonna, Cosimo Rucellai und einigen anderen Mitgliedern der Gesellschaft stattfinden läßt. Vollendet ist die Schrift erst nach Cosimo's Tode, wahrscheinlich 1520.

Dem tapferen Fabrizio legt er seine Lehren in den Mund; er ist der Vertreter von des Autors eigener Meinung, und die Gedanken über das Heerwesen, welche er in den Discorsi und dem Principe ausgesprochen, welche er durch die Miliz seiner Ordinanza zu realisiren gestrebt hatte, werden hier im Einzelnen ausgeführt. Machiavelli will dem Kriegsdienste seine Moralität wiedergeben, die Trennung des Soldatenstandes von dem bürgerlichen beseitigen. Die Kriegskunst soll kein Handwerk sein; denn hieraus entstehen alle Uebel; wer sie als Beruf übt, bedarf des Krieges zu seiner Ernährung und eignet sich alle Laster an. Wem aber thut die Gesittung mehr noth als gerade dem Soldaten, der dem Vaterlande das höchste Opfer bringen soll? Nach dem Vorbilde der römischen Republik verlangt der Verfasser die allgemeine Wehrpflicht, freilich noch nicht den absoluten Zwang, sondern mehr einen moralischen durch die Achtung vor der Obrigkeit, wie das bei Machiavelli's eigenen Aushebungen der Fall gewesen war. Die Bürger selbst kämpfen für ihr Vaterland, und im Frieden kehren sie zu ihren gewöhnlichen Beschäftigungen zurück, auch die Führer; es ist kein stehendes Heer, was ihm bei dem nöthigen Umfange schon der Kosten wegen unmöglich schien. Den Kern der Truppen bildet die Infanterie; die wenig zahlreiche Reiterei hat eine nebensächliche Rolle. Er beschreibt nun die Aushebung, die Bewaffnung, die Uebungen, die Formation des Truppenkörpers, des battaglione, wie er ihn nach der Weise der Schweizer nennt, wo er stets die römischen Einrichtungen zum Muster nimmt, die Legion, mit gewissen Modificationen, welche er von der Infanterie der Schweizer und Spanier entlehnt. Er schildert die Schlacht, den Marsch, die Lagerung des Heeres, wie sie nach seinen Ideen vor sich zu gehen haben, endlich die Befestigungen der Städte. Die Bewunderung für alles Römische führt ihn hier wohl zu weit, und er selbst war doch eben kein praktischer Fachmann, wie scharfsichtig er sich auch in die Verhältnisse hineinzudenken wußte. Vor allem wurde seinem System verhängnißvoll die Geringschätzung der Feuerwaffen, und wenn er auch Offiziere von Beruf nicht wollte, so war das bei der fortschreitenden Ausbildung des Kriegswesens eine Utopie; die Zeit der Cincinnati war vorüber. Aber dennoch sind viele seiner

Vorschläge originell und nützlich, bezeichnen wesentliche Vervollkommnungen der damaligen Kampfesweise, und der Grundgedanke war groß und bedeutend; mit ihm erhob er sich hoch über die Vorurtheile der Zeit, gab die Richtschnur für die Zukunft und verkündete sie prophetisch.

Ungefähr in derselben Zeit, wo er die Arte della guerra beendete, schrieb er die Vita di Castruccio Castracani. Es ist durchaus keine Biographie von historischer Treue; mit der geschichtlichen Figur nimmt er sich die Freiheit, die man sich sonst etwa mit mythischen gestattete, und von dem wahren Castruccio, dem 1328 gestorbenen Tyrannen von Lucca, ist hier nicht viel zu finden; die Facta sind zum großen Theile erfunden, oder auf Castruccio aus dem Leben des Agathocles bei Diodor übertragen. Machiavelli wollte hier seine politischen und militärischen Prinzipien in einer bestimmten Gestalt verwirklicht zeigen. Castruccio ist der neue Fürst, wie ihn der Principe verlangte, der alles der eigenen Energie und Klugheit verdankt, die Herrschaft mit List und Gewalt erwirbt, sie mit rücksichtsloser Grausamkeit sichert, aber die Unterthanen dann gerecht regiert. Er ist zugleich der erobernde Fürst, der geschickte Feldherr, selbst stets an der Spitze seines Heeres, der erste im Ertragen von Gefahren und Strapazen, und seinen größten Sieg verdankt er der Infanterie, verwendet dabei ein Stratagem, das der römischen Heeresordnung entlehnt ist. Aber die Erfolge des Menschen hängen ab nicht von seiner Kraft allein, sondern auch vom Glücke; so beherrscht es auch diese Existenz, wirft sie in eine Stellung, welche ihr große Leistungen möglich macht, und schneidet sie durch vorzeitigen Tod ab, vor Erreichung des Zieles.

Die Gunst der Medici begann endlich Machiavelli freundlicher zu lächeln. Als, nach dem Tode des jungen Lorenzo (4. Mai 1519), Leo X. die Verfassung der Stadt zu reformiren dachte oder sich wenigstens den Anschein gab, verlangte man auch von Machiavelli ein Gutachten, und in seinem Discorso sopra il riformare lo stato di Firenze empfahl er die Gestaltung einer Republik mit Aufhebung der früheren kurz dauernden Aemter, deren Inhaber keine Autorität erwerben konnten; Signoria und Rath sollten auf Lebenszeit gewählt werden; solange jedoch Papst Leo und der Cardinal

Giulio lebten, sollten sie monarchische Gewalt innehaben, erst nachher die Selbständigkeit der Stadt beginnen. Auch als Gesandter wurde er wieder verwendet, aber in einem für den Politiker wunderlichen Geschäfte. Den 11. Mai 1521 ging er nach Carpi zum Generalcapitel des Minoritenordens, sollte da die Trennung der Ordensangehörigen im florentinischen Gebiete als einer besonderen Provinz von denen des übrigen Toscana befürworten, und ferner war er von der Wollzunft beauftragt, einen Fastenprediger für den Dom zu bestellen. Diese Dinge nahm er nicht eben ernst; der Spötter speiste und schlief mehrere Tage sehr gut bei den Mönchen und machte sich über sie lustig in den Briefen, welche er an Francesco Guicciardini schrieb, und in denen er mit derbem Humor die ergötzlichsten Scenen malt.

Nach Leo's X. Tode entstand gegen den Cardinal Giulio eine Verschwörung, zu der sich mit den Soderini in Rom mehrere der Jünglinge vom Kreise der Orti Oricellarii verbanden. Sie wurden vor der Ausführung entdeckt; Luigi Alamanni und Zanobi Buondelmonti entflohen nach Frankreich; zwei andere wurden hingerichtet (den 7. Juni 1522); die Gesellschaft der Gärten war damit zerstört. Wenn Machiavelli's Worte beigetragen haben mochten, in jenen Jünglingen den Wunsch der Freiheit zu entflammen, so hatten sie doch seine Lehren über die Verschwörungen in den Discorsi schlecht beherzigt. Jedenfalls fiel auf ihn kein Verdacht, und der Cardinal Giulio bewahrte ihm sein Wohlwollen. Bereits im November 1520 hatte er, auf Anregung desselben, von den Leitern des florentinischen Studiums den Auftrag erhalten, die Geschichte von Florenz zu schreiben, mit einem Jahrgehalte von 100 Florins. Er hatte schon zur Zeit des ersten Decennale an einem größeren Geschichtswerke gearbeitet; aber es sollte nur die jüngste Vergangenheit behandeln, wie das Decennale selbst. Und auch jetzt dachte er, wie er uns in der Vorrede zu seinen Istorie Fiorentine sagt, nicht weiter zurückzugehen, als bis zum Jahre 1434, wo die große Macht der Medici begann; für die vorhergehenden Zeiten, meinte er, hätte man ja schon die Werke von Leonardo Aretino und Poggio. Eine genauere Betrachtung zeigte ihm dann die Mangelhaftigkeit der letzteren in der Darstellung der

inneren Vorgänge; indessen wollte er doch ihre Arbeit nicht wiederholen und bis 1434 die äußeren Begebenheiten nur so weit berühren, als es zum Verständniß der inneren noththat.

Vorauf schickt er im 1. Buche eine kurze Gesammtgeschichte Italiens bis in die 30er Jahre des 15. Jahrhunderts, eine rapide und oft flüchtige Uebersicht, deren leitender Gedanke es ist, die Entstehung der vorhandenen Machtverhältnisse zu zeigen. Das Papstthum, das Königreich Neapel, Mailand, Venedig treten nach einander hervor; an der Stelle, wo ihr Einfluß in der Gesammtheit bedeutender wird, handelt er jedes Mal von ihrem Ursprunge und von den Ursachen ihrer Kraft und Schwäche. Mit dem 2. Buche tritt dann Florenz, die fünfte der größeren Mächte, in den Kreis und wird, als Hauptgegenstand des Werkes, der Mittelpunkt des Interesses. Schon dieser Plan ist originell und vortrefflich. Sein historisches Material hat Machiavelli für das 1. Buch meist aus Flavio Biondo's Decaden genommen, bisweilen übersetzt, und das Bild, welches er giebt, ist in vielen Beziehungen unvollständig, in vielen Punkten uncorrect. Er redet von den Kämpfen zwischen Papst und Kaiser, und nennt nicht einmal den Namen Gregors VII.; er vergißt zwischen Heinrich IV. und Heinrich III. zu unterscheiden. Der Anfang des großen Kampfes der Communen gegen Barbarossa wird berichtet mit den Worten (cap. 18): „er kehrte nach Italien zurück, um einige Städte in der Lombardei zu bewältigen, welche ihm nicht gehorchten". Machiavelli, ein durchaus moderner Geist, versteht die mittelalterlichen Verhältnisse nicht mehr recht, und sie interessiren ihn wenig. Die großen Strömungen im Volke läßt er unbeachtet oder deutet sie kaum flüchtig an, wie bei den Kreuzzügen; er sieht allenthalben das Spiel der persönlichen Politik, die Wirksamkeit der individuellen Kraft. Die Providenz ist verschwunden; wo der Verfasser scheinbar auf höhere Mächte deutet, denkt er nicht an wirkliche Bestimmung. Aber an Stelle dieser Einheit, welche bei den mittelalterlichen Chronisten außerhalb der Ereignisse befindlich sie verbindet, kommt hier die Einheit in die Dinge selber, in deren Mannichfaltigkeit und Complication wir den Faden der Entwickelung klar verfolgen, und als Resultat gehen aus ihr die Beobachtungen all-

gemeiner Natur hervor. Diesen historischen Scharfblick, welcher die Facta zusammenfaßt und in ihnen die gemeinsamen Phänomene, die bewegenden Gründe entdeckt, finden wir zuerst bei Machiavelli. So weist er namentlich in der Politik der Päpste die Ursache nach davon, daß die nationale Einigung nicht zu Stande kam, und in dem Mangel der militärischen Tüchtigkeit den letzten Grund für die Schwäche aller italienischen Staaten. Ehedem war die Geschichte die Gelegenheit zur moralischen Betrachtung; bei Machiavelli tritt an Stelle dessen das politische Raisonnement; überall fließen aus den Thatsachen die Maximen der Wissenschaft. Immer noch wird in ihnen die praktische Lehre für die Gegenwart gesucht, und dieser zu Liebe selbst die historische Wahrheit mehrfach nicht unbedeutend entstellt; indessen sind es doch Prinzipien, welche wirklich aus der Erfahrung und Beobachtung der Realität gewonnen wurden, und sich daher in dieser ohne Mühe wiederfinden lassen.

Machiavelli ist für die Einzelheiten eine unzuverlässige Quelle, auch in den folgenden Büchern seiner Geschichte. Wir haben bei ihm keine eigene Forschung; er schöpft aus den angesehensten Chronisten, Villani, Giovanni Cavalcanti und anderen, folgt ihnen oft auf's Genaueste, und ändert auch wieder in willkürlicher Weise, und offenbar nicht immer ohne Bewußtsein. Diese Vergehen gegen die thatsächliche Wahrheit müssen ihm zum Vorwurfe gemacht werden. Aber dafür erscheinen die Ereignisse, welche die Chronisten nur mechanisch hinter einander aufreihten, bei ihm zuerst in der Beleuchtung ihres wahren historischen Werthes, hergeleitet aus ihren Ursachen in den bestehenden Verhältnissen und den Leidenschaften der Menschen. Im 2. und 3. Buche, wo er die Geschichte seiner Vaterstadt von ihren Anfängen bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts führt, giebt ihm der Ausschluß der äußeren Angelegenheiten, die er als schon von Anderen gut erzählt nicht wiederholen will, den Vortheil, die innere Entwickelung ohne Unterbrechung verfolgen zu können. Wir sehen mit logischer Consequenz die Partheiungen beständig eine aus der andern hervorgehen, immer nach der Vertreibung der Gegner die Sieger sich wiederum spalten. Die Uebertreibung der democratischen Einrichtungen läßt die Staatsgewalt leicht zur Beute der Ehrgeizigen werden, welche sie miß-

brauchen, und bringt fortwährende Unruhe hervor, Aufstände der Unzufriedenen und deren gewaltsame Unterdrückung. Das 4. Buch zeigt uns das Emporsteigen der medicäischen Macht, schildert vortrefflich, wie diese Familie allmählich den großen Einfluß erlangte und eine Gefahr für die Freiheit wurde, wie sie das Volk gewann, dessen Interessen sie ostentativ bei jeder Gelegenheit in Schutz nahm, und ruhig ihre Zeit abzuwarten wußte, bis die Fehler der Gegner sie schnell an das Ziel brachten. Wo seine Erzählung ausführlicher geworden ist, beginnt der Verfasser auch öfters seinen Personen erfundene Reden in den Mund zu legen; nicht immer passen dieselben recht für die Zeit und den Gesichtskreis der Sprechenden; aber es sind doch nicht müßige Uebungen der Rhetorik, wie bei den Humanisten des 15. Jahrhunderts, sondern Erwägungen und Betrachtungen, welche von den Ereignissen eingegeben werden; sie enthalten oft die höhere politische Erkenntniß und das Urtheil des Autors über die Vorgänge.

Das 5. und 6. Buch wenden sich vorzugsweise zur Darstellung von Kriegen und bilden damit ein Gegenstück zu den ersten Büchern; diese enthüllten die Schäden des inneren Lebens der Republik; jetzt lernen wir die des äußeren kennen; die ersten Bücher schilderten das Partheitreiben, welches durch die Mängel der Institutionen die Freiheit untergrub und die Stadt der einen Familie auslieferte; die späteren zeigen uns die Ursachen der politischen Schwäche, welche schließlich das Land den fremden Nationen preisgab. Die Kämpfe geben uns beständig das lebendige Bild von der Treulosigkeit der Condottieren, die nach dem eigenen Vortheil den Dienst wechseln, und von der Unzuverlässigkeit der Miethssoldaten, welche nur Geld und Beute verlangen, sich schlecht schlagen und sich gegenseitig schonen, wobei Machiavelli wieder zuweilen übertrieb, um seine Lehre stärker hervortreten zu lassen. Das eclatanteste Beispiel für die Gefahr der Söldner war die hinterlistige Unterwerfung der kurzlebigen mailändischen Republik durch ihren eigenen Condottiere Francesco Sforza; daher hat Machiavelli dieses Schicksal der unglücklichen Stadt mit Ausführlichkeit und Wärme erzählt, als eine wirksame Mahnung. Der innere Zustand von Florenz war in dieser Zeit weniger reich an bedeutenden Bewegungen und bot nicht mehr

dasselbe Interesse. Dazu war der Verfasser hier in seiner Darstellung nicht mehr so frei; wo es sich um das Benehmen der herrschenden Medici handelte, mußte er sich Rücksichten auferlegen. Für einen Papst schreibend, hatte er ohne Scheu die Politik der Päpste tadeln dürfen; für einen Medicäer schreibend, durfte er über die Medici nicht offen reden. Man duldete damals leicht die Kritik der Institutionen; nur an die Dynastieen sollte niemand rühren. Die Widmung an Clemens VII. betheuert, daß er, gemäß dem Wunsche des Papstes, sich von aller Schmeichelei für dessen Familie fern gehalten habe; aber man weiß, was die Phrasen der Widmungen bedeuten. In einem Briefe an Guicciardini vom 30. August 1524 heißt es, er möchte den in der Behandlung der Großen geschickten Freund als Berather bei seiner Geschichtschreibung zur Seite haben, um den richtigen Ton zu treffen und, wo möglich, weder die Wahrheit noch die Personen zu verletzen. Wenn er daher auch den Absolutismus der Regierenden und die schlaue Politik Cosimo's nicht verschweigt, so hat er doch für die Medici nur lobende Urtheile, und in eigenthümlichem Gegensatze mit dieser gezwungenen Partheinahme steht die Liebe zur Freiheit und die Trauer um ihren Verlust, welche sich hie und da hervordrängen (z. B. VIII, 8).

Hauptgegenstand der letzten beiden Bücher sind die Verschwörungen, die letzten Regungen des Republicanismus gegen die Tyrannis, nachdem die offene Bekämpfung derselben geendet hatte. Dabei beschränkt sich der Verfasser wieder nicht auf Florenz. Eine andere wichtige Doctrin der theoretischen Schriften, die von der Schwierigkeit und Erfolglosigkeit der Verschwörungen, wird hier durch die Thatsachen illustrirt. Machiavelli's Darstellungen derselben, in welchen sich mit der Kritik an den politischen Fehlern des Vorgehens die Bewunderung für den Heroismus der Verschwörer mischt, sind eben dadurch von einer großen Wirksamkeit. Die Ermordung des Herzogs Galeazzo von Mailand am Ende des 7., und die Verschwörung der Pazzi zu Anfang des 8. Buches sind die glänzendsten Parthien des Werkes, voll Anschaulichkeit und dramatischen Lebens in allen Einzelheiten. Dann erzählt der Verfasser noch die auf die letztere Verschwörung gefolgten Kriege, und endet mit Schilderung

der glücklichen Friedenszeit der Stadt beim Tode Lorenzo's und der lobenden Charakteristik des letzteren.

Hier schloß er vorläufig seine Arbeit ab, jedoch mit der Absicht sie fortzusetzen; in seinem Nachlasse fanden sich dazu Fragmente und Materialien. Für die Geschichtschreibung glaubte Machiavelli einen höheren Styl verwenden zu müssen als für seine politischen Schriften; daher opferte er in den Istorie Fiorentine, wenn auch mit Maß, der literarischen Gewohnheit seiner Zeit; die Wortstellung ist künstlicher, das Verbum erscheint fast regelmäßig am Ende des Satzes; die erhaltenen Bruchstücke einer früheren Redaction zeigen dieses noch nicht.

Zu Anfang 1525 hatte Machiavelli die 8 Bücher der Istorie beendet, und ging im Sommer nach Rom, sie Clemens VII. zu präsentiren. Nach der Schlacht von Pavia bemühte er sich, gemeinsam mit Guicciardini, vergeblich, den Papst zu einer entschlossenen Politik gegen den Kaiser zu bewegen. Er machte Vorschläge zur Errichtung einer Miliz in der Romagna, nach seinem alten Plane der Ordinanza; es kam ihm auch der kühne Gedanke, den tapferen Giovanni dalle Bande Nere zum Führer einer italienischen Armee zu machen; die Fürsten könnten ihn mit Geld und Truppen versehen, ohne daß man wüßte, von wem es ausginge. Als diese Projecte scheiterten, wendete sich seine Sorge auf die Vertheidigung seiner Vaterstadt; er ward Secretär des neuen Magistrats für die Befestigung von Florenz (der Procuratori delle mura) und widmete diesem Werke eine angestrengte Thätigkeit. Und doch ist er zugleich wieder frivoler Gedanken fähig, beschäftigt sich eifrig mit einer von Guicciardini beabsichtigten neuen Aufführung der Mandragola, interessirt sich lebhaft für eine lockere Sängerin Barbera, welche mit ihren Genossen die neu gedichteten Canzonetten der Intermezzi vortragen sollte, und redet von ihr in einem Athem mit seinen politischen Besorgnissen. Als das kaiserliche Heer nach Süden zog, war man in Florenz noch nicht vorbereitet; drei Mal ward Machiavelli an Guicciardini, den päpstlichen Befehlshaber bei der Armee der italienischen Verbündeten, gesendet, um Schutz für die Stadt zu erlangen. Der Herzog von Urbino deckte sie mit seinen Truppen; aber dafür erfolgte die Plünderung Roms. Schon am 26. April 1527 hatte

in Florenz ein Tumult gegen die Medici stattgefunden; am 16. Mai wurde die Republik proclamirt; Niccolò Capponi ward Gonfaloniere; man rüstete sich zur Vertheidigung der Freiheit; die Befestigung der Stadt ward ernstlich in Angriff genommen nach dem Plane Michelangelo's. Machiavelli war damals wieder bei Guicciardini, der sich mit dem Heere Rom näherte. Seine Dienste wären der jungen Republik kostbar gewesen, und dieser energische Ausbruch des Patriotismus war ganz nach seinem Herzen. Aber, als er nach Florenz kam, begegnete man ihm mit Mißtrauen, weil er den Medici gedient hatte; das Secretariat der Dieci, sein ehemaliges Amt, gab man nicht ihm zurück, sondern an Francesco Tarugi. Nach wenigen Tagen erkrankte er heftig; der Kummer mochte zusammenwirken mit den Anstrengungen der letzten Zeiten; den 22. Juni (1527) starb er und ließ seine Familie in größter Armuth. Sein Leben war nicht fleckenlos, aber geadelt durch eine große Idee, welche ihn über seine Zeit erhob, für welche er kämpfte und litt, für welche er sich selber vergaß.

Ganz anders jener bedeutende Mann, mit dem ihn die späteren Jahre in beständige Berührung gebracht hatten, und den die Revolution in Florenz aus seiner mächtigen Stellung warf, Francesco Guicciardini. Unbescholten, würdevoll, ernst in seinem privaten Leben, im öffentlichen von Liebe zur Stadt, aber noch mehr von einem starken persönlichen Ehrgeiz geleitet, ohne Phantasie und Leidenschaft, von keiner Begeisterung für eine große Vergangenheit, von keiner Hoffnung auf eine bessere Zukunft des Vaterlandes entflammt, betrachtete er mit praktischem Sinne und ungetrübtem Blick die wirklichen Verhältnisse, bewegte sich in ihrem Kreise allein mit seinem Denken, und, wenn er mit einer überlegenen Intelligenz die Menschen studirte, so verstand er sie auch zu lenken und zu benutzen und gelangte zu Einfluß und Ehre. Von Kindheit an verfolgte er verständig und berechnet seinen geraden Weg, war auch von vornherein günstiger gestellt als Machiavelli, der Sohn Piero Guicciardini's, eines sehr angesehenen Mannes, und aus einer Familie, die seit lange Antheil an der Regierung von Florenz hatte. Er war den 6. Mai 1483 geboren, studirte die Rechte in Florenz, Ferrara und Padua, ward 1505 als Lector der Insti=

tutionen am Studium seiner Vaterstadt angestellt, erwarb gleich danach in Pisa die Doctorwürde und betrieb die Advocatur mit ausgebreiteter Clientel. Das Mittel um vorwärts zu kommen waren ihm namentlich freundschaftliche und verwandtschaftliche Connexionen. Er wäre mit Bereitwilligkeit auch Geistlicher geworden, als sich eine günstige Gelegenheit bot; aber seinem Vater mißfiel die Priesterwirthschaft. So suchte Francesco Ersatz in einer vortheilhaften Heirath; er wählte sich zur Frau Maria, die Tochter Alamanno Salviati's, weil er überlegte, wie die Verbindung mit dieser einflußreichen Familie seinem Ehrgeize dienen könne, und setzte sich daher auch über die Bedenken seines Vaters hinweg (1508).

Seine Geschichte von Florenz, welche er um 1509 verfaßte (s. cap. 23), zeigt eine Schärfe des Verstandes und der Beobachtungsgabe, eine Welterfahrung, welche wahrhaft erstaunlich sind in einem Alter von 25 Jahren. Diese Storia Fiorentina reicht von 1378, dem Tumulte der Ciompi, bis zur Schlacht an der Adda (den 14. Mai 1509), wo die Venetianer, nach der Ligue von Cambray, die große Niederlage durch die Franzosen erlitten. Die Erzählung, im Anfange sehr compendiös, ausführlich von den Zeiten Lorenzo's an, hat durchaus chronologische Ordnung, was aber die logische Verknüpfung der Thatsachen nicht hindert. Ueberall herrscht die größte Klarheit; bei jeder Handlung fragt der Autor nach den Beweggründen, deckt vor dem Leser das verwickelte Gewebe der widerstreitenden Interessen, die verborgenen Pläne der Herrschenden auf, analysirt mit Geschick die politische Situation, charakterisirt die Menschen kurz und treffend, öfters mit psychologischer Tiefe, und alles dieses ohne Partheilichkeit, mit Maß und Vorsicht, mag er loben oder tadeln, wie man besonders an den Urtheilen über Lorenzo de' Medici und Savonarola (cap. 9 und 17) sehen kann. Wir finden nirgend Enthusiasmus noch Indignation, aber auch keine Gleichgiltigkeit, sondern einen geraden Sinn für das Rechte. Ueber die Veränderungen in der Regierung und Verfassung der Stadt und die dabei hervortretenden Fehler, über die Verhältnisse zu den anderen Mächten hat er die einsichtigsten Bemerkungen. Wie bündig und vollkommen hat er z. B. die Stellung Venedigs in Italien bezeichnet (cap. 7), jenen Widerspruch, daß seine Macht

ein Ruhm und Schutz des Landes war, und doch von den Uebrigen gefürchtet und bekämpft werden mußte, weil sie nicht seine Unterthanen werden wollten. Er schrieb diese Geschichte 15 Jahre vor Beendigung derjenigen Machiavelli's und behandelt zum großen Theile dieselben Dinge mit letzterem; er hat vor ihm die historische Zuverlässigkeit voraus; aber es fehlen ihm die allgemeinen leitenden Gedanken und die dramatische Lebendigkeit.

Zu Anfang 1512 ging er als Gesandter zu König Ferdinand nach Spanien; soweit man sich erinnern konnte, sagt er selbst mit Befriedigung, war niemand in der Stadt so jung allein mit einer so wichtigen Legation betraut worden, und man stattete ihn mit reichlichen Geldmitteln dafür aus. Als er nach der Schlacht bei Ravenna die bedrohte Lage seiner Vaterstadt sah, schrieb er in Logroño (den 27. August 1512) einen Discorso di mantenere il Governo popolare col Consiglio grande, wo er den, von ihm dann immer wiederholten Plan einer zugleich democratischen und aristocratischen Verfassung entwarf, mit vorsichtiger Abwägung der Machtbefugnisse, auf Grund der vorhandenen Verhältnisse und nach dem Muster der venetianischen Einrichtungen. Ein solches freies und doch geordnetes Regiment in Florenz zu sehen, ist sein sehnlicher Wunsch, „und daß es zu unseren Zeiten sich verwirklichte, dafür würde ich ohne irgend welchen Rückhalt Vermögen und Leben hingeben". Aber während er im Begriffe war, diese Schrift zu beenden, erfuhr er, daß die Medici nach Florenz zurückgekehrt waren, und im October schrieb er einen zweiten Discorso, zeigte umgekehrt, welche Maßregeln die neuen Herren ergreifen mußten, um sich zu behaupten. Es ist die rein wissenschaftliche Methode, wie bei Machiavelli; das Problem hatte sich geändert und erregte auch von dieser neuen Seite sein Interesse. Uebrigens wollte er selbst eine liberale Regierungsweise der Medici als rathsamer bezeichnen; nur blieb der Discorso unvollendet.

Den 5. Januar 1514 kam er von Spanien nach Florenz zurück; er hatte eine Republik nach seinen Ideen gewünscht, aber vertrug sich auch mit der anderen Regierungsform, und die Medici verwendeten ihn bald mit Vertrauen: „Der Wille und Wunsch der Menschen braucht nicht mit der Betrachtung und Ueberlegung der

Dinge übereinzustimmen", sagte er später in der Vorrede der Schrift Del Reggimento di Firenze. Seine Ueberzeugung war Theorie; des Handelns, des Regierens, der Auszeichnungen bedürftig, acceptirte er auch eine Situation, die sich mit seinen Principien schlecht vertrug; das thaten damals die meisten. Und Guicciardini diente, wie Machiavelli, der Sache, welcher er sich einmal gewidmet hatte, mit Hingebung, Treue, Talent und Kraft. Im Juni 1516 von Papst Leo zum Gouverneur von Modena und dann auch von Reggio ernannt, rettete er die letztere Stadt 1521 vor einem Handstreiche Lescuns, und in demselben Jahre vertheidigte er Parma gegen die Franzosen in nicht unbedeutender Gefahr mit einer Kaltblütigkeit und Entschlossenheit, die auch einem Soldaten Ehre gemacht haben würden. Clemens VII. machte ihn 1523 zum Präsidenten der Romagna; es war eine hohe Stellung, und auch hier bewährte er sich in den schwierigsten Verhältnissen, unterdrückte mit Strenge die Unordnung im Lande. Nach der Schlacht von Pavia befürwortete er eifrig das Bündniß der italienischen Fürsten mit Frankreich und den bewaffneten Widerstand gegen den Kaiser als die letzte Hoffnung, die spanische Uebermacht in Italien zu brechen. Er wurde Befehlshaber (luogotenente generale) der päpstlichen und florentinischen Truppen; aber seine Bemühungen scheiterten an der Unentschlossenheit des Papstes und des Herzogs von Urbino; es erfolgte die Plünderung Roms und die Vertreibung der Medici aus Florenz. Man klagte ihn nun von beiden Seiten an, die Päpstlichen, daß er zum Kriege gegen den Kaiser getrieben habe, die Florentiner, daß er ein Diener der Medici gewesen. Er zog sich nach seinem Landgute Finocchieto bei Florenz zurück und lebte hier zwei Jahre in erzwungener Muße.

Eine merkwürdige Schrift, datirt vom September 1527, enthüllt uns seinen Seelenzustand; es ist eine Tröstung für sich selbst, die er einem Freunde in den Mund legt. Zu Anfang faßt er mit großer Lebhaftigkeit alle Einzelheiten seiner Lage zusammen; wir haben im Grunde die so oft wiederholte Situation des Boetius; aber wie hat sich die Weise der Tröstung geändert! Statt der Philosophie und Religion kommen ihn aufzurichten die Welterfahrung und der gesunde Menschenverstand. Jener theilnehmende

Freund selber bemerkt, die beste Heilung des Kummers seien ja die Lehren von der Nichtigkeit alles Irdischen; aber ihre Wirksamkeit ist garzu sehr vermindert; die menschliche Schwachheit ist zu entschuldigen, und man muß es mit ihr anders versuchen. Das Unglück des Papstes, sagt der Tröster, geht ihm nahe, und das ist schön von ihm; allein der Schmerz wird sich geben, da er bloß aus Mitgefühl, und nicht aus eigenem Interesse stammt. Den Verlust seiner hohen Stellung mußte er sich doch einmal erwarten, bei der bekannten Wandelbarkeit des Glückes. Und dieses hat ihn noch glimpflich behandelt, da er Vermögen und Freiheit nicht einbüßte; auch die Verleumdungen werden bald der Wahrheit Platz machen. Seine Natur treibt ihn zum Handeln, und das Ansehen bei den Menschen, welches eine machtvolle Stellung verschafft, ist schön, ist das, was Gott ähnlich macht; aber die Unabhängigkeit hat auch ihren Werth, und so mag er, da das Schicksal sie ihm nun einmal bietet, mit Freuden diese Muße annehmen, eine Muße mit Würde (otium cum dignitate), hinreichend ausgestattet mit Glücksgütern, umgeben von geachteten Verwandten, zwischen Stadt und Villa, literarischer Beschäftigung, Landbau und Theilnahme an den öffentlichen Verhandlungen nach freiem Belieben getheilt, verschönert durch die Erinnerung an die genossenen Ehren, die vergangenen Thaten. — So preist er die Vorzüge seines gegenwärtigen Zustandes; aber für seine Empfindungsweise sind das doch nur Sophismen, denen er widerwillig glaubt.

Schon vorher, als Florenz noch im Namen Clemens' VII. regiert wurde, also zwischen 1523 und 1527, hatte er die 2 Bücher Del Reggimento di Firenze verfaßt, Gespräche, welche er im Jahre 1494 stattfinden läßt, kurz nach der ersten Vertreibung der Medici. Sein Vater Piero Guicciardini, Piero Capponi und Paolantonio Soderini besuchen in seiner Villa den alten Bernardo del Nero, einen Anhänger der Medici, der später (1497) wegen Mitwissenschaft bei einer Verschwörung zu ihren Gunsten hingerichtet ward. Hier kommen sie auf die Frage zu sprechen, ob Florenz bei dem jüngst vollzogenen Wechsel gewonnen hat oder nicht. Die drei Freunde sind eifrige Republikaner, und Soderini feiert mit edler Beredtsamkeit die Freiheit, die Würde des Menschen, welche um keiner

Vortheile willen sich vor der Tyrannei beugen darf. Aber Bernardo will von dieser allgemeinen Discussion nichts wissen; er vergleicht nicht die Regierungsformen in abstracto; ob die Herrschaft des Einen oder der Vielen an sich besser sei, darüber läßt sich schön streiten; er will sich mit den concreten Verhältnissen befassen. Die traditionellen Begriffe betrachtet er mit Scepticismus; die großen Schlagworte imponiren ihm nicht. Er sieht wohl, daß im Privatleben jeder sein eigener Herr sein möchte; was aber das öffentliche Leben betrifft, so erkennt er bei den Menschen nicht sowohl ein natürliches Verlangen nach Freiheit, als ein solches zu herrschen, den anderen überlegen zu sein. Die, welche danach streben, blenden nur die anderen mit dem Namen der Freiheit, um ihre Zwecke zu erreichen, und die Menge, da sie zu herrschen nicht hoffen kann, begehrt nach Gleichheit, und ist sie erlangt, so bleiben die Wünsche auch wieder dabei nicht stehen, und wer vorher nur nicht unterdrückt sein wollte, will dann selbst unterdrücken. So vergleicht er, unbeirrt durch die absoluten Forderungen von Gut und Schlecht, das Regiment des Einen in Lorenzo und das der Vielen in Savonarola's großem Rathe, findet viel Uebles auf Seiten des ersten, aber noch mehr bei dem letzten. Eine neue Umwälzung jedoch ist nicht wünschenswerth. Die Herrschaft eines Einzigen mag an sich besser sein; aber die mit Gewalt erworbene Tyrannis ist es nicht, und andere giebt es nicht in der Zeit. Die bestehende Volksherrschaft hat ihre Fehler; aber er hat sie nachgewiesen, damit man sie verbessere, und, wie Machiavelli, erklärt er sie als die für Florenz passende, wegen der Gleichheit der Bürger[1]). Es gilt nicht eine ideale Verfassung zu suchen, die man auf dem Papier durchführt, wie die Republik Plato's, sondern eine solche, die man hoffen kann verwirklicht zu sehen, indem man die Natur, Verhältnisse, Neigungen der Bürger in Betracht zieht. Daher wird auch bei der nun folgenden Beschreibung einer solchen Verfassung stets die Frage aufgeworfen, nicht bloß, ob die Einrichtungen zweckmäßig sind, sondern

[1]) Freilich von rechter Volksherrschaft ist ja damals überhaupt keine Rede, da den Zutritt zum großen Rathe nur eine beschränkte Anzahl von Bürgern hatte; Guicciardini selbst vergleicht ihn mit dem großen Rathe des aristocratischen Venedig.

auch, ob man sie bei dem gegenwärtig herrschenden großen Rathe durchbringen könne.

Guicciardini will eine gemischte Regierungsform, wie man sie bereits im Alterthum als die vollkommenste betrachtete. Von der Democratie, der Aristocratie und der Monarchie sollen die Vortheile zur Wirksamkeit kommen und deren Nachtheile vermieden werden. Die Magistratswahlen gehören dem großen Rathe, damit sich kein Einzelner durch Vergebung der Aemter Anhänger verschaffen und die Freiheit bedrohen könne; die Berathung der Gesetze und aller schwierigen Angelegenheiten findet nicht vor dem Volke, sondern vor einem engeren Rathe statt, weil sie Einsicht verlangt; die Initiative und Executive fällt dem Einen zu, weil hier Schnelligkeit und Einheit erforderlich ist. Zum großen Rathe, dessen Eröffnung Savonarola bewirkt hatte, und dem Gonfaloniere auf Lebenszeit, der 1502 eingesetzt ward, fügt Guicciardini einen Senat, gleichfalls auf Lebenszeit, und mit weiser Besonnenheit grenzt er die Functionen dieser drei Staatsgewalten in allen Einzelheiten ab. Der Senat[1]) ist der wahre Angelpunkt der Verfassung; er steht in der Mitte, hindert die Ausschreitungen von beiden Seiten, die Tyrannis und die Zügellosigkeit der Demagogie. Und er befriedigt den Ehrgeiz der hervorragenden Bürger, einen berechtigten Ehrgeiz, seine Fähigkeiten zu zeigen, der dem Ganzen zu Gute kommt. Dieser Senat ist nicht erblich, sondern wird durch Wahl ergänzt, bildet mit anderen hohen Würden eine Aristocratie des Ansehens und Talentes. Nimmt man auch die Gleichheit zur Basis des Staates, die Verschiedenheiten der Begabung und Einsicht werden bleiben, und, wenn man die völlige Gleichheit gewaltsam aufrecht erhält, so entsteht Unzufriedenheit; dem unvermeidlichen Ehrgeize der Einzelnen muß man nach Möglichkeit eine legale Befriedigung gewähren, damit er nicht andere Wege suche und zur Gefahr werde.

Das Vorbild war hier die venetianische Verfassung; aus ihr hatte man in Florenz schon seit 1494 eine Reihe der wichtigsten Neuerungen entlehnt; man bewunderte die Republik, welche seit

---

[1]) Die Idee eines solchen Senates statt der bestehenden Ottanta war schon 1501 und 1502 aufgetaucht, s. Guicciardini, Stor. Fior. cap. 22, p. 237, und 25, p. 277.

Jahrhunderten blühte, während überall die freien Institutionen verfallen waren, welche seit lange keine inneren Unruhen mehr gesehen hatte, und unter den europäischen Mächten eine Stellung behauptete. Guicciardini erklärt es für den Vorzug der von ihm empfohlenen Regierungsform, daß sie in allen wesentlichen Punkten derjenigen der Venetianer gleiche; denn die letztere scheint ihm die beste Verfassung nicht nur in seiner Zeit, sondern auch vor allen, die je im Alterthum eine Stadt besessen habe. Er stellt sie über die der Römer, deren Einrichtungen er scharfsinnig critisirt, wenngleich er ihre kriegerische Tüchtigkeit, ihre Sittenstrenge, ihre Ruhmes- und Vaterlandsliebe auf's Höchste preist. Machiavelli sah eben die Bewährung eines guten Staatswesens vorzugsweise in der militärischen Kraft; wo gute Waffen sind, sagte er, sind auch gute Gesetze; daher schätzte er Rom über alles, und Venedig, trotz seiner Staatskunst, gering, weil ihm die Waffen fehlten.

Auch Guicciardini hält die Bewaffnung des Volkes für sehr wünschenswerth; aber die Schwierigkeit der Durchführung scheint ihm fast unüberwindlich, und er hatte Recht unter den damaligen Verhältnissen. Bei Guicciardini finden wir die Kritik der Gedanken Machiavelli's; geprüft auf ihre Anwendbarkeit unter den gegenwärtigen Umständen erscheinen sie illusorisch; der praktische Verstand verwirft sie; aber sie waren die Wahrheit für die Zukunft. In den Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli untersucht Guicciardini eine Reihe von Capiteln aus dem Werke des letzteren. Seine Bemerkungen sind in den Einzelheiten meist durchaus zutreffend; er geht oft den Fragen besser auf den Grund, die Machiavelli mit einer kurzen Andeutung etwas zu schnell erledigt, weil es ihm auf die allgemeinen Wahrheiten ankommt; er führt dessen zu absolute Urtheile auf ihr Maß zurück, erwägt besonnener, betrachtet die Dinge stets von den verschiedenen Seiten. Machiavelli trennte die Wissenschaft von der Religion und Moral; aber er steht noch unter dem Banne der Autorität des Alterthums; Guicciardini ist auch von diesem frei und tadelt häufig die gar zu abgöttische Verehrung für das Römische, die Verachtung für alles Moderne. Durch Originalität und Kühnheit in den Ideen steht Machiavelli hoch über Guicciardini; aber dieser ist ihm überlegen da, wo es

auf die scharfe und sorgfältige Beobachtung ankommt. Sein Blick ist durch keine Illusionen getrübt; er sieht die Dinge, wie sie sind, und läßt sich durch keine patriotischen Wünsche über sie täuschen. Bei Machiavelli ist der Glaube an die Macht des historischen Beispiels, an die Wirksamkeit der allgemeinen Regeln bisweilen übertrieben; Guicciardini will von diesen nichts wissen und jenem nur eine sehr beschränkte Anwendbarkeit zugestehen. Die allgemeinen Regeln können die Mannichfaltigkeit der einzelnen Umstände nicht berücksichtigen und nicht erschöpfen; das Beispiel ist trüglich, da es nie dem vorliegenden Falle in jedem Punkte ähnlich ist, und es große Schwierigkeit hat, die Unterschiede zu erkennen. Theorie und Praxis sind verschieden, und die Einsicht nützt nichts für unser Handeln ohne die Discretion, welche die wahre Leiterin ist. Daher übertreibt er auch bei seinen eigenen Ricordi Politici e Civili nicht den unmittelbaren practischen Nutzen: „Diese ricordi“, sagt er (no. 257), „sind Regeln, welche man in Bücher schreiben kann; aber die besondern Fälle, die, weil verschieden beschaffen, anders behandelt werden müssen, kann man nicht wohl anderswohin schreiben als in das Buch der Discretion“.

Diese Ricordi Politici e Civili sind Sätze der Erfahrung, gesammelt allmählich, ohne bestimmte Ordnung, aufgezeichnet oder umgeschrieben in der Zeit der unfreiwilligen Zurückgezogenheit des Autors zwischen 1527 und 1530, zur Erinnerung für sich und noch mehr zum Nutzen für seine Nachkommen. Sie enthalten Beobachtungen von größter Wahrheit und Feinheit mit Bezug auf das öffentliche und private Leben in einer Form von vollendeter Klarheit und Präcision, wie alles, was Guicciardini geschrieben hat. Nicht selten begegnen wir hier auch Aussprüchen, die sich in des Verfassers anderen Werken wiederfinden. Von der üblichen Moralisation, die sonst der Vater gern seinen Kindern hinterließ, haben wir hier keine Spur; die Frage ist nicht, was gut sei, sondern was förderlich im practischen Leben. Von Geboten der Pflicht ist nirgend die Rede; der Antrieb zu löblichen Handlungen ist die Ehre, diese hochzuhalten die größte Tugend, die man besitzen kann, und ohne sie geschieht nichts Großes und Bedeutendes (118, 327). Das löbliche Thun soll man auch dann nicht unterlassen, wenn es keinen

sichtbaren Vortheil bringt, allein auch das nicht aus moralischen Rücksichten, sondern deshalb, weil wir dabei doch immer unsere Rechnung finden; wir ernten guten Ruf und guten Namen, die früher oder später uns sehr nützlich werden müssen (390).

Das Handeln des einsichtigen Mannes ist rechtschaffen und für das gemeine Wohl von großem Nutzen; aber im Mittelpunkte steht das eigene Interesse. Offen und ehrlich zu sein wird gelobt und ist schöner, verstellt zu sein bringt mehr Vortheil; man sei also jenes für gewöhnlich und dieses nur in gewissen sehr wichtigen Dingen, die selten vorkommen; so verbindet man den guten Ruf der Tugend und den Vortheil (104, 267). Die gute Naturanlage, die Ausbildung der Intelligenz, die Kenntniß der Menschen, die Rührigkeit bringen uns zum Ziele; aber das Glück kann man nicht entbehren; es gilt sich ihm willig zu fügen, nicht es zu meistern; auch dieses ist ein nothwendiger Theil der Weltklugheit. Man sagt, das Leben sei kurz; aber es ist lang genug, wenn man seine Zeit nicht verliert. Dem ewigen Memento mori der Moralisten und Theologen stellt dieser Weltmann zuerst ein Memento vivere als gut und heilsam entgegen: Wir wissen alle, daß wir sterben müssen, und leben doch, als wären wir sicher immer zu leben; das hat die Natur so eingerichtet, weil es der Lauf und die Ordnung der Weltmaschine verlangt; denn dächten wir stets an den Tod, so wäre die Welt voll von Trägheit und Erstarrung (160). Der Geist des Menschen ist auf das Irdische gewiesen: „Die Philosophen und Theologen und alle anderen, welche von den übernatürlichen und unsichtbaren Dingen schreiben, sagen tausend Narrheiten; denn in Wirklichkeit sind die Menschen im Dunkel über die Dinge, und diese Forschung diente und dient mehr die Geister zu üben als die Wahrheit zu finden" (125). Er leugnet dieses Ueberirdische nicht, und in seinen Schriften liest man fromme und gottesfürchtige Aeußerungen genug, die aber gar sehr den Charakter bloßer Formeln haben. Diesem klaren und positiven Kopfe widerstrebt es, in die Regionen des Ungewissen einzudringen, und er läßt sie unberührt; sein Handeln und seine Deutungen des Thatsächlichen werden dadurch nicht beeinflußt, sie ruhen auf natürlichen Gründen. Die Macht, welche der Glaube ausübt, seine Bedeutung als historischen

Factor erkennt er vollauf an und erklärt sich dessen Wirksamkeit (1); der Einsichtige verträgt sich daher mit dieser Macht: „Kämpfet niemals mit der Religion noch mit den Dingen, welche von Gott abzuhängen scheinen; denn dieser Gegenstand hat zu viel Kraft in dem Geiste der Thoren“ (253). Er billigt den Gottesdienst, nur mit verständigem Maße; er tadelt den Aberglauben, spottet der Astrologen; aber, wie Machiavelli, ist er von der Existenz der Luftgeister überzeugt, welche im Verkehr mit den Menschen stehen, und glaubt davon die sicherste Erfahrung zu haben (211).

Seine Wünsche sind nicht weniger patriotisch als diejenigen Machiavelli's; aber er bemerkt ihre Unerfüllbarkeit in der Gegenwart, und mit einer entfernteren Zukunft beschäftigt er sich nicht; denn sie ist unberechenbar. Auch er möchte Italien von den Barbaren befreit sehen; er möchte die Pfaffenherrschaft vernichtet sehen (236); aber seine Stellung im Dienste zweier Päpste hat ihn genöthigt, aus persönlichen Gründen, deren Größe zu fördern: „und wäre nicht diese Rücksicht, so würde ich Martin Luther mehr lieben als mich selbst; denn ich würde hoffen, daß seine Secte diese verbrecherische Tyrannei der Pfaffen vernichten oder ihr wenigstens die Flügel beschneiden würde“ (28, 346). Er möchte seine Stadt frei sehen; aber er hat wenig Vertrauen, weil sie alt und großer Reformen nicht fähig ist, und er überzeugt sich davon, daß auch das künstliche, mit so viel Scharfsinn von ihm ausgedachte Verfassungssystem sich nicht durchführen lasse. Er erkennt, daß auch die Städte und Staaten sterblich sind (189), und beklagt das Schicksal des Bürgers, der in einer solchen Epoche des Verfalles seines Vaterlandes lebt; aber das läßt sich nicht ändern; es ist ein persönliches Unglück; denn der Stadt geschieht nur das, was geschehen mußte nach dem Laufe der Dinge. So nimmt er das mit einem Seufzer hin und wird selber ein Werkzeug des Despotismus. Und er hat auch dafür die Rechtfertigung in Bereitschaft: Es ist die Pflicht der guten Bürger, wenn ihre Vaterstadt in die Hände von Tyrannen fällt, bei diesen einen Einfluß zu erstreben, in guter Absicht, und es ist im Interesse der Stadt, daß der Tyrann rechtschaffene Leute um sich habe (220).

Als sich im Herbste 1529 das kaiserliche Heer Florenz näherte,

verließ er sein Landgut und begab sich nach Bologna; die Folge war, daß man in der Stadt, wo er immer verdächtig geblieben war, ihn als Rebellen verurtheilte, was die Confiscation seiner Güter nach sich zog (den 17. März 1530). Dieses entschied seinen Entschluß; er ging nach Rom und bot dem Papste seine Dienste an; nachdem Florenz (den 10. August 1530) capitulirt hatte, wurde er mit Baccio Valori, Francesco Vettori und Roberto Acciaiuoli von Clemens VII. an die Spitze der Regierung gestellt. In den Rathschlägen, welche er damals (1531) nach Rom sandte, steht er ganz auf dem Standpunkte des Absolutismus, den er früher so oft als schädlich und für Florenz unmöglich bezeichnet hatte; indessen warnt er doch vor Maßregeln, welche das Volk erbittern. Seinen Genossen schien er nicht entschieden genug und wurde deshalb (Mai 1531) als Gouverneur nach Bologna gesendet. Hier blieb er bis zu Clemens' Tode (1534), war dann wieder in Florenz, wo er zu den Berathern des Herzogs Alessandro gehörte, und übernahm die unschöne Rolle, in Neapel den Tyrannen zu vertheidigen, als die florentinischen Verbannten dort 1535 vor Karl V. gegen ihn Beschwerde führten. 1537, nach der Ermordung Alessandro's, war er einer von denen, welche die Erhebung Cosimo's durchsetzten. Die alten liberalen Ideen stiegen wieder in ihm auf; er hoffte durch Einsetzung eines Senates die absolute Gewalt des Fürsten einzuschränken; aber seine Bemühung mißglückte, und er selbst verlor allen Einfluß. Seitdem lebte er bis zu seinem Ende (Mai 1540) meist in seiner Villa zu Arcetri, beschäftigt mit seinem bedeutendsten Werke, der Storia d' Italia.

Guicciardini beginnt seine Geschichte da, wo diejenige Machiavelli's endet, mit dem Jahre 1492, und schließt mit dem Jahre 1534, dem Tode Clemens' VII., als, nach dem mehrfachen Wechsel des Uebergewichtes zwischen Frankreich und Spanien, dasjenige des letzteren auf die Dauer entschieden ist. So tritt uns hier die Periode des nationalen Unglücks Italiens vollständig vor Augen, welche wir in Machiavelli's Erzählung sich allmählich vorbereiten sahen. Während man sonst in Italien Geschichten der einzelnen Städte und Staaten schrieb, wenn auch mit vielfacher Berücksichtigung der Gesammtheit, gab Guicciardini zuerst diesen beschränkten

Standpunkt auf, behandelte die Geschichte Italiens in seinem ganzen Umfange und wußte sich dabei von jedem particularistischen Interesse loszumachen, den Thatsachen stets ihr volles Recht werden zu lassen. Die Geschichte eines solchen Landes, welches in zahlreiche Staaten von gesonderter Entwickelung zerfiel, und einer solchen Zeit voll verwirrender Complicationen war eine sehr schwierige Aufgabe. Nach Möglichkeit hat Guicciardini Ordnung und Klarheit geschaffen. Er beobachtet noch die annalistische Reihenfolge und strenger als in der früheren Storia Fiorentina; die Mannichfaltigkeit des Stoffes schien hier die größere Peinlichkeit in der Beachtung der Chronologie zu erfordern. Dieses Absetzen beim Jahresanfang, dieses häufige Unterbrechen eines Berichtes ist störend, wenn man eine bestimmte Entwickelung zu verfolgen wünscht, hält uns aber dafür beständig die Situation des ganzen Landes gegenwärtig. Mit weitem Blicke umfaßt Guicciardini die große Masse der Ereignisse, läßt in dem Nebeneinander die gegenseitigen Beziehungen und Einflüsse hervortreten, und weiß meist mit Geschick von dem einen zum andern überzugehen. Ranke verglich die Composition des Werkes mit derjenigen des Orlando Furioso; wie Ariosto behält Guicciardini immer die sämmtlichen Fäden seiner Erzählungen in Händen, reißt sie ab und spinnt sie weiter, wie es der Fortgang der Handlung verlangt; aber freilich der Historiker hat im Reiche der Realität nicht die Freiheit, diesen Wechsel so bunt und fesselnd zu machen, wie der Dichter im Reiche der Fabel.

Wie der Storia Fiorentina, so liegt auch der Storia d' Italia die sorgfältigste Forschung zu Grunde; die noch erhaltene Sammlung der Materialien beweist das in rühmlicher Weise. Das Urtheil über die Dinge ist stets leidenschaftslos, unpartheilich, voll von politischer Einsicht; die Handlungsweise der Regierenden, die Irrthümer und Mißgriffe, aus denen soviel Unheil entstand, erfahren die gebührende Kritik; er schont keinen, auch nicht die, welchen er selbst gedient hatte. Aber bei Machiavelli wäre dieser Tadel erregter und persönlicher gewesen: „ich mache mir Luft, indem ich die Fürsten anklage, die alles gethan haben, um uns hierhin zu bringen," schrieb derselbe gegen Ende 1525, als er sich anschickte, seine Geschichte fortzusetzen. Guicciardini klagt nicht an, sondern schildert

und critisirt, und, wie seine Mißbilligung, so ist auch sein Beifall kühl; er sieht alle Fehler deutlich, die man in Florenz nach der Revolution von 1527 beging, und sagt nichts von dem Heroismus, mit welchem die Stadt die Belagerung erduldete. Seine Zeit bietet ihm so wenige Beispiele der selbstverleugnenden Tugend, und sein welterfahrener Scepticismus glaubt kaum an sie. Ueberall erkennt er nur das Spiel der persönlichen Motive.

Hier, in der Motivirung, ist die wahre Kunst Guicciardini's. Von Machiavelli unterscheidet ihn wieder das Aufgehen in die gegenwärtige Realität, welche jener unter allgemeinen Gesichtspunkten betrachtet; daher bei Guicciardini die größere Correctheit im Einzelnen, an das er ohne alle Voreingenommenheit herantritt. Die Empfindungen und Eindrücke, welche die Ereignisse hervorbringen, und aus denen die Handlungen entspringen, die geheimen Pläne der Regierenden, die Ueberlegungen, die Gründe des Für und Wider sind mit Meisterschaft entwickelt. Das Warum der Handlungen war das beständige Problem dieser Politiker, an welchem sie ihren Scharfsinn übten, wie wir in dem Briefwechsel zwischen Machiavelli und Vettori sahen. Gelegenheit für die glänzendste Bewährung einer solchen Fähigkeit bot sich Guicciardini vor allem zu Anfang seines Werkes. Hier hat er, mit feiner psychologischer Analyse, Schritt für Schritt in dem Gewirre eifersüchtiger Interessen die Beweggründe erforscht, welche das Verfahren jedes einzelnen Fürsten bestimmten. Es ist eines der großartigsten und lehrreichsten historischen Gemälde; die Catastrophe für die Unabhängigkeit des Landes wird in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt; das Entscheidende des Momentes tritt überall hervor, macht jede Einzelheit interessant und wichtig, und die Personen dieses Drama's, Lodovico il Moro mit dem endlosen Gespinnste seiner Lügen und Intriguen, Papst Alexander mit seiner Habgier und seinem Ehrgeize, Piero de' Medici, Alfonso von Neapel, der Cardinal Giuliano della Rovere, leben fort in der Gestalt, wie sie Guicciardini gezeichnet hat.

Diesem Zwecke der psychologischen Motivirung dienen auch vorzugsweise die eingestreuten Reden. Zum großen Theil sind sie, wenigstens inhaltlich, authentisch, wenn schon geschmückt, und auch

in solchem Sinne gefaßt, wie sie wirklich gehalten sein konnten. Es handelt sich ja hier um gleichzeitige Persönlichkeiten, und so konnte es dem Autor besser gelingen, den Ton zu treffen. Besonders liebt er es, bei einer wichtigen Entscheidung, das Für und Wider in zwei entgegengesetzten Reden zu dramatisiren.

Der Styl dieses letzten Werkes ist, im Vergleiche mit den früheren, viel schwerfälliger geworden. Es fehlt nicht an Latinismen der Construction; aber es ist doch nicht sowohl die Form des damals herrschenden literarischen Periodenbaues, als vielmehr eine Uebertreibung der stylistischen Manier, die man schon in Guicciardini's Storia Fiorentina findet, und die auf der Form seines Denkens selbst beruht. Seine Beobachtung faßt stets die Dinge von allen Seiten zugleich auf, will alle verschiedenen Umstände erschöpfen, um die Motivirung in ihrer Vollständigkeit zu geben. So werden die Hauptsätze mit zahlreichen Nebensätzen belastet, die Ursachen der Ereignisse, die Beweggründe der Handlungen in langer Reihe durch Gerundien und Participien verkettet. Diese endlosen Perioden Guicciardini's sind berüchtigt; sie werden namentlich lästiger in den späteren Abschnitten und wären vielleicht bei einer letzten Feile vereinfacht worden.

Von den Schriften Machiavelli's waren nur wenige, und nicht die wichtigsten bei Lebzeiten des Verfassers gedruckt worden, von denen Guicciardini's garnichts. Die Storia d' Italia wurde 1561 veröffentlicht, und damals nur 16 Bücher, die letzten 4, welche die Spuren der Unfertigkeit zeigen, 1564. Seine vielen übrigen Werke kamen erst in unseren Tagen an das Licht und machten den Verfasser in seiner ganzen Bedeutung bekannt.

Der dritte politische Schriftsteller von Florenz, Donato Giannotti, steht Machiavelli, dessen Werke er fleißig studirt hat, in der Gesinnung näher als Guicciardini, mit welchem er wieder oft in seinen Theorieen übereinstimmt. Von wenig angesehener Familie, geboren den 27. November 1492, erhielt er 1527 (23. September) nach dem Tode Francesco Tarugi's, das einstige Amt Machiavelli's, das Secretariat der Dieci und war mit Eifer für die Vertheidigung der Stadt thätig. Nach der Capitulation wäre er, wie Machiavelli 1512, bereit gewesen, in den Dienst des Siegers zu

treten, und ging in solcher Absicht, mit einem Empfehlungsbriefe Girolamo Benivieni's (vom 27. September 1530) an Jacopo Salviati, nach Rom, vielleicht in der Hoffnung, daß das republikanische Regiment erhalten bleiben und man seine Rathschläge hören werde. Aber er ward confinirt, zuerst auf ein Gebiet zwischen 6 und 20 Miglien von Florenz und dann (1533 bis Ende 1535) nach Bibbiena, worauf man ihm wieder den Aufenthalt in seiner Besitzung zu Comiano gestattete. Die Frucht einer früheren Reise nach Venedig war seine Schrift Della Repubblica de' Viniziani, in Form eines Dialogs zwischen Trifone Gabriello und dem Florentiner Giovanni Borgherini, verfaßt schon 1526, aber 1530 umgearbeitet. Er beschreibt mit großer Sorgfalt die Einrichtungen der Republik, besonders den complicirten Wahlmodus der Magistrate, und weist historisch die Entstehung der einzelnen Institutionen nach. Die Verfassung von Venedig, für welche er zuerst den berühmt gewordenen Vergleich der Pyramide anwendet, scheint ihm, wie Guicciardini, die vollkommenste; er findet kaum etwas an ihr auszusetzen. Seine eigenen Vorschläge zur Reform der florentinischen Republik geschehen daher durchaus nach diesem Muster, an welches er sich noch viel genauer anschließt als Guicciardini. So in dem Discorso sopra il fermare il governo di Firenze, den er 1527 an den Gonfaloniere Niccolò Capponi richtete, und so in den 4 Büchern Della Repubblica Fiorentina, welche er während der Verbannung, wie es scheint 1531 schrieb.

Die Befriedigung der Wünsche und Bestrebungen der verschiedenen Schichten, des Begehrens nach Freiheit in der Menge, des größeren oder geringeren Ehrgeizes der Einzelnen, welche bei Guicciardini als wichtige Rücksicht geltend gemacht war, wird bei Giannotti geradezu die Grundlage der Betrachtungen, da durch sie allein dem Staatsgebäude Stabilität gesichert werden kann. Die gemischte Regierungsform, nach der venetianischen Weise, erfüllt diese Bedingung vollkommen und bietet die Cautelen gegen den Absolutismus der Magistrate, welcher der Fehler der früheren florentinischen Verfassungen war. Es ist ein corpo piramidato, dessen Basis der große Rath bildet, der sich nach oben verengt im Senate und einem Collegio und als Spitze ausläuft in dem Gonfaloniere

auf Lebenszeit; letzteres Amt, wie das des Dogen, besitzt nicht sowohl hervorragende Macht als Glanz und Ehre, indem es die Majestät des Staates in sich verkörpert. Das Grundprincip der Verfassung ist dieses, daß die kleine Anzahl beräth und ausführt, aber nicht entscheidet; dieses thut, auf die Initiative jener, die größere Zahl, Senat und großer Rath; so wird die Willkür und die Einmischung der Privatinteressen unmöglich. Berathung, Beschluß und Ausführung in denselben Händen ist Absolutismus.

Giannotti besitzt nicht die Originalität Machiavelli's und Guicciardini's und nicht die stylistische Energie des ersten, noch die Präcision des zweiten. Seine Darstellung ist öfters weitschweifig und leidet an Wiederholungen. Und er giebt seinem System nicht jene eindringliche, allseitige Begründung; er urtheilt mehr äußerlich nach den Erfolgen, die man gesehen hat. Das Hauptverdienst seiner Schriften liegt in der sorgfältigen Beschreibung der bestehenden oder ehedem vorhandenen Institutionen und in der Kritik derselben, welche er in so eingehender und lehrreicher Weise übt, wie keiner seiner Vorgänger gethan hatte.

Republikaner aus tiefster Ueberzeugung, hoffte er auf eine Verwirklichung seiner Ideen. Er glaubte, daß bei einer besseren Führung der Geschäfte Florenz im Kampfe von 1529 den Sieg davon getragen und ewigen Ruhm geerntet haben würde; nun, meint er, müsse die drückende Tyrannei bald zu einer neuen Erhebung in der Stadt führen, und da gelte es, die Fehler der früheren Regierungen zu vermeiden. Seine Verfassung wird jede innere Gefahr beseitigen, die Miliz jede äußere abwehren, und gäbe das Glück der Stadt einen einzigen Sieg mit eigenen Waffen, so würde ihre Glorie den Himmel berühren (Della Rep. Fior. IV, 7): „Und", sagt er enthusiastisch, „es wäre durchaus kein Wunder, wenn Florenz ein zweites Rom würde, da die Menge und Natur der Bewohner und die Stärke der Lage es einer sehr großen Herrschaft fähig machen." Allein die Erhebung erfolgte nicht. 1535, nach Papst Clemens' Tode, richtete er an Paul III. einen Discorso delle cose d' Italia, wo er zeigte, wie der König von Frankreich den Krieg wünsche, ihn aber nur in Italien und mit Hilfe der italienischen Fürsten führen könne, wie der Kaiser dagegen den Frieden wolle, da er so

am besten sein Ziel erreiche, die Unterwerfung Mailands und die vollständige Beherrschung der Halbinsel. Dieser Gefahr sollten die italienischen Mächte zuvorkommen, ihre Unabhängigkeit behaupten oder sie wiedererlangen, ehe es zu spät sei, im Bunde mit Frankreich, welches zufrieden sein werde, den Kaiser zu demüthigen, selbst nicht mehr Besitz in Italien verlange, und im Bunde mit dem durch seinen Reichthum mächtigen Könige von England. Dieses hält der Verfasser für das Vernünftige, sieht aber vorher, daß man aus Bequemlichkeit den Frieden vorziehen werde, der die Knechtschaft bringe. So geschah es in der That; noch in demselben Jahre gelangte das Herzogthum Mailand durch den Tod Francesco Sforza's (1. November 1535) in den Besitz des Kaisers, dessen Einfluß nun allgewaltig war.

Nach der Ermordung Alessandro's de' Medici kam Giannotti Anfang 1537 nach Florenz, verließ es aber, da er seine Freiheit bedroht sah, nach wenigen Tagen und ging nach Bologna, wo sich die angesehensten Verbannten befanden. Im Mai war er nochmals in Florenz, im Auftrage des Cardinals Salviati, zu den vergeblichen Verhandlungen mit dem kaiserlichen Gesandten, und scheint dann in Montemurlo zugegen gewesen zu sein, wo, nach unbedeutenden Scharmützeln, am 1. August Filippo Strozzi gefangen genommen wurde. Er ging von neuem nach Bologna und Anfang 1538 nach Venedig. Er trat in den Dienst des Cardinals Niccolò Ridolfi, welcher eines der Häupter der florentinischen Verbannten war, lebte mit ihm von 1543 bis 1545 in dessen Bisthum Vicenza, dann meist in Rom, wo er in vertrautem Verkehr mit Michelangelo stand. Nach des Cardinal Ridolfi Tode schloß er sich dem Cardinal François von Tournon an, den er mehrere Male nach Frankreich begleitete. 1563 ließ er sich wiederum in Venedig nieder, lebte unabhängig, still und glücklich, durch die Wohlthaten des Cardinal Ridolfi mit hinreichenden Einkünften ausgestattet, und mit der Sorge für seine kleinen Nichten beschäftigt. Später (1566) finden wir ihn in Padua, und 1571 rief ihn Pius V. nach Rom als Secretär der Breven; aber bei seinem hohen Alter zeigte er sich untauglich und ward bald abgesetzt. Er starb in Rom 1573.

Seine späteren Jahre waren wenig fruchtbar an schriftstelle-

rischen Leistungen; er arbeitete fast nur seine früheren Werke um. 1540 ließ er den Dialog Della Repubblica de' Viniziani im Drucke erscheinen, und zwei Jahre vorher (den 10. Juni 1538) hatte er an Varchi geschrieben: „Da wir nicht von unseren Angelegenheiten reden können, so werden wir von denen der Anderen reden, und werden so nicht aus der Heimath verbannt werden". In der That hat er das Werk von der florentinischen Republik, in welchem er sich mit großer Heftigkeit gegen die medicäische Tyrannei äußerte, stets sorgfältig gehütet, es nur den vertrautesten Freunden gezeigt und niemand Abschrift davon gegeben; es erschien erst 150 Jahre nach seinem Tode. Die politische Wissenschaft nährte sich an der Wirklichkeit; das freie Staatsleben hatte sie in Florenz geschaffen, und mit jenem ging sie hier zu Grunde, um sich später in einer anderen Republik fortzusetzen.

XXIII.

Bembo.

Girolamo Fracastoro in seinem Gedichte De Morbo Gallico klagt, zu Anfang des 2. Buches, über das viele Unglück, welches Italien seit kurzem heimgesucht hat, den Verlust der ehemaligen Macht, die Unterjochung durch die Fremden, Krieg, Krankheiten, Plünderungen der Städte, Sturz der Throne, Ueberschwemmung und Hungersnoth. Aber er tröstet sich: dieses Zeitalter ist es doch auch gewesen, welches das unermeßliche Meer in ganzer Weite der menschlichen Kühnheit eröffnete, und welches die Cultur zur Höhe glänzender Vollendung brachte. Einen Pontan hat man singen gehört, einen Bembo und so viele andere, welche künftige Jahrhunderte den großen Alten gleichstellen werden, und in Rom regiert ein Leo,

> Unus, qui aerumnas post tot longosque labores
> Dulcia iam profugas revocavit ad otia Musas.

Die Ueberlegenheit ihrer Cultur muß die Italiener entschädigen für ihre politische Noth, und Vida sang am Ende des 2. Buches seiner Poetica:

> Artibus emineat semper studiisque Minervae
> Italia et gentes doceat pulcherrima Roma,
> Quandoquidem armorum penitus fortuna recessit . . .

Nach Leo X. ist dieses Zeitalter benannt worden, in welchem die italienische Kunst und Dichtung, befruchtet durch die classischen Studien, eine zweite Blüthe erreichte, nicht deshalb, weil Leo der einzige, aber weil er der glänzendste Typus des fürstlichen Gönners und Liebhabers des Schönen war. In Rom selbst war ihm Papst Julius II. vorangegangen, dessen Werk zum großen Theile jene Vereinigung von hervorragenden Künstlern aus allen Gegenden Italiens und die Unternehmung bedeutender Arbeiten war. Leo X., Giovanni de' Medici, der Sohn Lorenzo's des Prächtigen, brachte die künstlerischen und literarischen Neigungen aus dem väterlichen Hause mit, und nach seiner Wahl (1513) war einer seiner ersten Regierungsacte, noch ehe er das Conclave verließ, die Ernennung der beiden elegantesten Latinisten, Bembo und Sadoleto, zu seinen Secretären. Seine Freigebigkeit war grenzenlos, und bei seinem Tode (1521) hinterließ er daher colossale Schulden. Jedoch war sein Geschmack kein exclusiver; ihm gefiel die Heiterkeit, auch wenn sie durch rohe Possen hervorgebracht wurde; er hatte seine Freude an der lockeren Comödie, wie Bibbiena's Calandria und Ariosto's Suppositi, oder an Spaßmachern, wie Fra Mariano, Camillo Querno, der der Archipoeta genannt ward, oder Baraballo, dem Abte von Gaeta, den er auf einem Elephanten mit Kohl und Lorbeer gekrönt triumphiren ließ. Wohl strebte er nach Glanz und Ruhm, nach Erhöhung seiner Familie, aber auch nach Genuß: „Laß uns das Papstthum genießen, da Gott es uns gegeben hat", soll er nach der Wahl zu seinem Bruder Giuliano gesagt haben. Seine Devotion war äußerlich groß; er las täglich die Messe und fastete zwei oder drei Tage in der Woche. Aber er haßte die Mönche mit ihren beständigen Mahnungen zur Kasteiung, mit der Langeweile, welche sie ihm bereiteten, und diesen Haß vermehrte der deutsche Mönch, welcher ihm sein Genußleben so unsanft störte,

und dessen Bedeutung er so wenig begriff, wie irgend ein anderer Italiener der Zeit.

Papst Leo liebte die lateinische Dichtung und versuchte sich bisweilen selbst in ihr mit einigen Versen. Es war dieses in Italien die Zeit, wo man die Alten auf das Vollkommenste nachahmte, wo die lateinische Poesie zum höchsten Grade der Correctheit, Rundung und Glätte gelangte, dafür aber nur selten noch etwas von jener Frische und Originalität besaß, welche wir bei Pontan fanden. Rom war der Sammelpunkt dieser Latinisten, und von hier strahlte ihnen die Sonne der Gnaden; aber die bedeutendsten unter ihnen hatten ihre Heimath in Oberitalien. In Ferrara dichtete seine Elegieen und Epigramme Ercole Strozzi, der Sohn Tito Vespasiano's, geboren 1471. Er feierte die Herzogin Lucrezia Borgia und vergötterte ihr zu Liebe in einem langen Trauergedichte ihren Bruder Cesare. Von 1498 bis 1506 verwaltete er das Amt des Giudice de' Savi, des Hauptes der Communalbehörde, zum Ersatze seines greisen Vaters, und legte es nach dessen Tode nieder, um sich wieder ganz der literarischen Beschäftigung zu widmen; aber schon zwei Jahre darauf, in der Nacht des 6. Juni 1508, wurde er auf der Straße ermordet, wie man glaubte in Folge der Eifersucht einer mächtigen Persönlichkeit, d. h. des Herzogs Alfonso, die er durch seine Verheiratung mit der schönen Barbara Torelli (am 24. Mai) erregt hätte. Giovanni Cotta aus dem Veronesischen verkehrte in Neapel mit Pontan, gehörte zu der von dem Condottiere Bartolomeo d'Alviano gegründeten Akademie und folgte demselben nach der Schlacht an der Adda in die französische Gefangenschaft; er starb kurz darauf, 28 Jahre alt, an der Pest in Viterbo auf einer Gesandtschaft an Papst Julius (1509). Wenige Gedichte von ihm sind vorhanden; berühmt wurde die eine wollüstige Elegie Ad Lycorim, im Geschmacke Pontans. Die viel bewunderten lateinischen Verse Bembo's zeigen bei studirter Form einen solchen Mangel an Inhalt, wie seine italienischen. Von größerer Innigkeit und Wärme sind die Elegieen des edlen Venetianers Andrea Navagero, der, geboren 1483, am 8. Mai 1529 als Gesandter beim Könige von Frankreich in Blois starb, und unter den zahllosen Eclogen, welche damals gedichtet wurden, zeichnen sich die seinigen

durch ihren weniger conventionellen Charakter aus; so die Jolas betitelte, wo der Schäfer beschreibt, wie er zuerst seine Amaryllis sah und sie ihren Kranz als verstecktes Liebespfand fallen ließ. Noch origineller und wirksamer durch ihre Natürlichkeit sind die kleinen idyllischen Scenen und landschaftlichen Bilder, welche Navagero in der Form des Epigrammes zu zeichnen liebt. Da haben wir z. B. die Schilderung des lauschig kühlen Ruheplatzes an der Quelle, während draußen der Mittag glüht: Et gelidus fons est et nulla salubrior unda; das Versprechen der Geschenke, welche der Hirt seiner Leucippe aus der Stadt mitbringen will, und welche sie, von der Mutter sich fortstehlend, Abends zwischen den Haselstauden in Empfang nehmen soll: Cum primum clauso pecus emittetur ovili; die Hyella, welche, im Garten Blumen pflückend, zwischen den Rosen Amor findet und unversehens in dem Kranze verstrickt: Florentes dum forte vagans mea Hyella per hortos, oder die Bitte an die Nacht, seinen Gang zur Geliebten zu verhüllen: Nox bona quae tacitis terras amplexa tenebris. Offenbar waren diese Gedichtchen das Vorbild Marco Antonio Flaminio's für die idyllischen Epigramme am Ende des 3. Buches seiner Carmina; auch hier finden sich anmuthige Züge; aber Navagero kommt er darin nicht gleich. Dagegen sind von großer Schönheit, voll von süßen, schmeichlerischen Klängen einer zarten Melancholie Flaminio's pastorale Elegieen und Epitaphe des 4. Buches auf die jung verstorbene Hyella, welche die Liebe zu Jolas dahinsiechen ließ, als dieser, auf Verlangen des Vaters, wider Willen Nisa heirathete. M. A. Flaminio, der Sohn Giannantonio's, welcher ebenfalls lateinischer Dichter war, geboren 1498 in Serravalle, kam schon 16jährig an Leo's X. Hof nach Rom, lernte auf einer Reise nach Neapel Sannazaro kennen, wohnte 1515 in Urbino im Hause Castiglione's, studirte dann in Bologna, kehrte 1519 nach Rom zurück, und stand zuerst im Dienste des Protonotars Sauli, hierauf in dem des Datars Giberti, mit dem er auch in dessen Bisthum Verona ging. 1538 bis 1541 lebte er in Unteritalien, meist in Neapel und Caserta, um seine geschwächte Gesundheit herzustellen; hier befand er sich (in valle Taburni), als er die Lieder auf Hyella sang. Er kam in Verbindung mit Juan Valdes und fühlte sich durch

die Lehren der religiösen Neuerer angezogen; aber, als er Neapel verlassen hatte, führte ihn in Viterbo der Cardinal Pole zur Orthodoxie zurück; er blieb in dessen Dienste, ging mit ihm 1545 zum Concil von Trient und starb in seinem Hause in Rom, den 18. Februar 1550. Aus Trient hatte er an seinen Wohlthäter, den Cardinal Alessandro Farnese, seine Paraphrasen von 30 Psalmen in jambischen Metren gerichtet.

Die umfangreicheren lateinischen Dichtungen gehören der Didactik an, oder sie behandeln religiöse Gegenstände. Girolamo Fracastoro aus Verona, geboren 1483, war hochberühmt als Arzt und einer der ausgezeichnetsten Gelehrten seiner Zeit, wirkte, wie Cotta, an Bartolomeo d'Alviano's Akademie und folgte ihm auf seinen Kriegszügen. Nach der Schlacht an der Adda kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Paul III. ernannte ihn zum Arzte des Concils von Trient und bediente sich seiner, um die Verlegung der Versammlung wegen angeblicher Pestgefahr nach Bologna durchzusetzen (1547). Fracastoro lebte abwechselnd in Verona selbst und in seiner Villa auf dem Hügel von Incaffi nahe dem Gardasee, wo er den 6. August 1553 starb; in Verona wurde ihm 1559 eine Statue errichtet. Sein Gedicht De Morbo Gallico in 3 Büchern, welches er Bembo widmete, handelt von dem Ursprunge der Krankheit, den Symptomen und den Heilmitteln. Der poetische Schmuck besteht in der Einmischung von Naturschilderung und Ursprungsfabel, nach der Weise Pontans, welchen Fracastoro sich zum Muster nahm, und den er in der Correctheit der Form übertraf, aber in der Anmuth der Erfindung durchaus nicht erreichte. Eine Generation, welche es zu solcher Virtuosität in der Handhabung der todten Sprache gebracht hatte, reizte die Lehrdichtung gerade auch durch die großen Schwierigkeiten, welche sie bot, wenn sie sich mit Gegenständen beschäftigte, die von den Alten nicht behandelt worden, und dennoch stets elegant und klar bleiben wollte. So bewegt sich Vida in seinen didactischen Poemen, den 2 Büchern über die Zucht der Seidenwürmer (Bombyces), den 3 Büchern von der epischen Dichtkunst (Poetica), mit der größten Leichtigkeit, in einer stets gefälligen Darstellung, in bilderreichem und anschaulichem Ausdruck. Eine bewundernswerthe Leistung ist namentlich das Gedicht vom

Schachspiel (Scacchia Ludus), wo eine Schachparthie zwischen Apollo und Mercur wie eine wirkliche Schlacht mit allen Schwankungen und Wechselfällen beschrieben ist, und die Figuren beständig als lebendige Personen in ihren verschiedenen Stellungen erscheinen.

Für die erzählende religiöse Dichtung schienen die Kunstmittel des classischen Epos unentbehrlich, und man bediente sich deren ohne Scheu, wie Sannazaro in seinem De Partu Virginis that. Baptista Mantuanus (1448—1516), welcher dem Carmeliterorden angehörte, und 1513 dessen General wurde, verwendete solchen heidnischen Schmuck in excessiver Weise besonders in seinen Parthenicae betitelten Gedichten über das Leben Maria's und anderer heiliger Jungfrauen, und er rechtfertigte es in dem Apologeticon, welches er gegen seine Kritiker richtete. Die älteren christlichen Dichter, sagt er, hätten ja freilich dergleichen vermieden; aber, nachdem nun der Sieg des wahren Glaubens und die Niederlage der Dämonen entschieden sei, könne man sich ihrer Namen ohne Gefahr bedienen und die Schönheiten der heidnischen Kunst als Trophäen dem einen Gotte darbringen. In Fracastoro's Joseph, dem unvollendet gebliebenen Werke seines Alters, contrastirt die Behandlungsweise weniger mit dem Gegenstande, weil die Geschichten des alten Testamentes doch mehr menschliche als göttliche sind. Dabei ist es charakteristisch, wie die Episode von Potiphars Frau, die er Jempsar nennt, den Dichter am meisten gefesselt hat; hier fand er einen Stoff nach Ovids Weise, und die Schilderung der Leidenschaft glückte ihm; aus der brutalen biblischen Potiphar machte er eine Phaedra, welche ein infernales Feuer in unwiderstehlicher Liebe entzündet. Wenn man aber einmal die Unternehmung für berechtigt halten will, die biblische Erzählung ihrer schlichten und ergreifenden Einfachheit zu entkleiden und sie mit mehr Feierlichkeit und Schmuck wiederzugeben, so muß man gestehen, daß dieses Vida, wie keinem andern, gelungen ist. Marco Girolamo Vida (1490—1566), gebürtig aus Cremona, dem Orden der lateranensischen Canonici regulares angehörig, ward von Papst Leo mit dem Priorate von S. Silvestro in Frascati bedacht, von Clemens VII. zum Protonotar und dann zum Bischof

von Alba erhoben (1532). Nachdem er seine Lehrgedichte schon in jüngeren Jahren geschrieben hatte, begann er die Christias auf Anregung Leo's X.; sie erschien jedoch erst 1535. Das Gedicht besingt in 6 Büchern die Passion und Auferstehung; das ganze übrige Leben Christi und der Hauptinhalt der Evangelien im allgemeinen wird in den Erzählungen von Joseph und Johannes vor Pilatus (l. III und IV) aufgenommen. Die reiche, oft prächtige Darstellung ist doch nicht so pomphaft wie die Sannazaro's, die Zierrathen sind nicht so gehäuft, das classisch Mythologische weniger störend, weil es nur im Worte, nicht in breiterer Ausführung vorhanden ist; die Personen reden weniger hochtönend und mehr in ihrem Charakter. An manchen Stellen erhebt sich der Verfasser zu einem wirksamen Pathos, namentlich in der Schilderung der Transfiguration und der vom Tode Christi.

Die Verwendung des classisch Mythologischen hatte theilweise auch ihren Grund in dem Streben nach völliger Reinheit des Ausdruckes, in dem ängstlichen Vermeiden alles dessen, was nicht bei den Alten überliefert war. Dieses führte besonders in der Prosa, sobald man es mit spezifisch modernen Begriffen zu thun hatte, zu jenen breiten und mühseligen Umschreibungen, welche später lächerlich wurden. Naldo Naldi in der Vita Jannotii Manetti (nach 1494) nennt das neue Testament eam historiam, quae scripta est post Christi adventum quave actiones eius atque facta resque omnes ab eo gestae continentur, dum inter mortales in terris versaretur; einen Olivetanermönch: quidam ex iis viris qui religioni nostrae vehementer addicti montem incolunt oleis refertum. Die Signoria ist ihm collegium quod summo haeret magistratui, und der Gonfaloniere summi magistratus princeps, et cui a vexillo iustitiae ferendo nomen est indictum. Pietro Summonte glaubte, in der Widmung von Pontans Geschichte des neapolitanischen Krieges, den Autor entschuldigen zu müssen, daß er Ausdrücke wie comes, marchio, dux, princeps u. s. w. in modernem Sinne gebraucht hatte. Die älteren Humanisten und so Pontan hatten sich, oft mit Kühnheit, nach Bedarf neue Worte gebildet, und sie schrieben im allgemeinen klar

und einfach, in kurzen Sätzen. Cicero war das gefeierte Vorbild gewesen; aber erst am Ende des 15. Jahrhunderts wurde der Ciceronianismus zur Idolatrie, der Hauptvertreter desselben Paolo Cortese, welchen Polizian im Interesse der stylistischen Freiheit bekämpfte, und dann im 16. Jahrhundert vor allen Bembo. Er schrieb in complicirten Perioden, von denen jede mit gravitätischem Tonfall ein Kunstwerk sein sollte, seine Briefe und seine venetianische Geschichte; immerhin ist er jedoch nicht so peinlich wie manche andere in den Benennungen für unclassische Dinge, offenbar weil er der Verständlichkeit Rechnung tragen wollte.

Allein die Epoche, wo die neue lateinische Literatur noch eine höhere, selbständige Bedeutung besaß, ging allmählich zu Ende; das Italienische errang sich die allgemeine Anerkennung als die wahrhafte nationale Literatursprache. Vergebens sträubten sich dagegen manche, denen es schmählich schien, daß den Büchern das Wort mit dem Pöbel gemeinsam sein sollte, und welche auf die Universalität der Sprache nicht verzichten wollten; so Romolo Amaseo, welcher in einer Rede bei Karls V. und Clemens' VII. Zusammenkunft in Bologna 1529, nach der nun erfolgten Befestigung des römischen Reiches, auch die Herstellung der römischen Sprache verlangte, oder Francesco Florido Sabino, der begeisterte Lobredner des Lateinischen, welcher in seiner 1536 veröffentlichten Apologia adversus linguae Latinae obtrectatores das Italienische linguam non vulgarem, sed immundam, non barbaram, sed ipsam barbariem nannte. Das Lateinische blieb das Organ der Wissenschaft und hörte auf, dasjenige der Literatur zu sein. Und an dieser Einsetzung des Italienischen in seine Rechte hat das bedeutendste Verdienst Bembo; seine Vertheidigung und sein Beispiel wurden um so wirksamer, als er selbst im Lateinischen ein gepriesener Meister der Eleganz war, also zur Muttersprache sich nicht aus Noth, sondern durch Wahl wandte. Er schrieb in den Hendecasyllabi ad Sempronium:

Nam pol, qua proavusque avusque lingua
Sunt olim meus et tuus locuti,
Nostrae quaque loquuntur et sorores
Et matertera nunc et ipsa mater,

Nos nescire loqui magis pudendum est,
Qui Graiae damus et damus Latinae
Studi tempora duplicemque curam,
Quam Graia simul et simul Latina.

In seinen Prose gab er die Grammatik der Vulgärsprache, so daß dieselbe nun nicht mehr als regelloser Gebrauch, sondern als Kunst neben das Lateinische trat, und er und seine Freunde sammelten mit demselben Eifer, wie die classischen, die älteren italienischen Literaturdenkmale, bemühten sich um ihre correcte Publication.

Pietro Bembo war aus edler venetianischer Familie, geboren den 20. Mai 1470. Erst 8 Jahre alt, begleitete er seinen Vater Bernardo auf den Gesandtschaftsposten nach Florenz, und hatte also hier während des zweijährigen Aufenthaltes Gelegenheit, denjenigen Dialect reden zu hören, aus welchem die italienische Schriftsprache stammte. Vielleicht erhielt er damals auch schon die ersten Begriffe des Platonismus; denn Bernardo Bembo war eng befreundet mit Ficino und den anderen Akademikern, und in seinem Hause fanden philosophische Discussionen statt. Pietro studirte dann in Venedig; aber 1492 ging er auf 2 Jahre nach Messina, um dort von Constantin Lascaris das Griechische gründlich zu erlernen. Als der Vater von der Republik in der Stellung des Vicedomino nach Ferrara gesendet worden war, verweilte er bei ihm in dieser Stadt von 1498 bis 1500 und kehrte auch später noch oftmals dahin zurück; er knüpfte Freundschaft mit Tebaldeo, Jacopo Sadoleto, Ercole Strozzi und gewann in hohem Grade die Gunst der Prinzessin, späteren Herzogin Lucrezia Borgia, mit welcher er im Briefwechsel blieb. Sein Verhältniß zu ihr scheint wirklich das einer gegenseitigen leidenschaftlichen Liebe gewesen zu sein und auch die Eifersucht des Herzogs Alfonso erregt zu haben.

Die Gespräche über die Liebe, betitelt Gli Asolani, welche er 1505 veröffentlichte und der Lucrezia Borgia widmete, hatte er schon vor 1498 begonnen und um 1502 vollendet. Während die Königin von Cypern Catarina Cornaro die Hochzeit einer ihrer Damen feiert, in dem ihr von der Republik geschenkten Castell Asolo im Trevisanischen, treffen sich hier drei Jünglinge aus Venedig mit drei Damen, welche zum Gefolge der Königin gehören,

und denen jene den Hof machen. Nach dem Mittagessen steigt die kleine Gesellschaft in den herrlichen Garten des Palastes hinunter und läßt sich in der Kühle, an einer Quelle unter Lorbeerbäumen nieder. Gismondo schlägt vor, über die Frage zu discutiren, ob Liebe ein Gut oder ein Uebel sei. Der traurige Perottino ergreift das Wort gegen Amore, schildert die Leiden, welche er verursacht, und behauptet, daß alles Schlechte in der Welt von ihm ausgehe. Am folgenden Nachmittag begeben sie sich an denselben Ort, und Gismondo hält eine lange Vertheidigungsrede für Amore, stellt ihn als die Quelle alles Glückes und aller Freude dar. Am dritten Tage soll Lavinello sprechen; aber die Königin hat inzwischen von diesen Unterhaltungen gehört und wünscht an ihnen theilzunehmen; daher kommt sie ebenfalls mit ihrem Gefolge in den Garten. Lavinello zeigt, daß beide, die vor ihm sprachen, Unrecht hatten; Liebe ist weder nur gut noch nur übel; sie kann das eine und das andere sein, je nach dem Gegenstande, auf den sie sich richtet. Gut ist die Liebe, welche der Schönheit allein gilt, und zwar zugleich der Schönheit des Leibes und der Seele; das sinnliche Verlangen ist schlecht (soweit es nicht zur Erhaltung des Menschengeschlechtes dient) und thierisch; denn es bezieht sich nicht auf die Schönheit, welche nur Auge, Ohr und Gedanken, nicht die anderen Sinne erfassen. Auch jenes jedoch ist noch nicht der höchste und reinste Grad der Empfindung. Lavinello erzählt zuletzt von einer Unterredung, welche er über den Gegenstand mit einem ehrwürdigen Eremiten gehabt hat. Die wahre Liebe, lehrte ihn dieser, die, welche stets gut und von allen Leiden und Schmerzen frei ist, richtet sich auf das Göttliche und Ewige, von dem alle irdische Schönheit nur Schatten und schwacher Abglanz ist.

Wir haben hier also die Theorie jener Liebe, welche Petrarca in seinen Liedern besang, die inmitten der sinnlichen Versuchungen sich zur reinen platonischen Anbetung der Geliebten erhebt, aber auch diese dann noch für verwerflich hält, und ihr Sehnen von allem Irdischen zu Gott emporwendet. Plato's Symposion und gewiß auch Ficino's Commentar waren Bembo gegenwärtig, als er sein Werk verfaßte. Von der socratisch-platonischen Dialectik findet sich aber nur gegen Ende etwas in Lavinello's Bericht von seinem

Gespräch mit dem Eremiten. Sonst geschieht die Unterhaltung in den Formen wie bei Boccaccio im Ameto, d. h. in einer gezierten und künstlichen Weitschweifigkeit, in welcher auch Scherz und Laune schwerfällig werden. Der Styl ist die getreue Nachahmung von Boccaccio's Schreibweise, mit den latinisirenden Perioden und absichtlicher Aufnahme vieler zu des Verfassers Zeit schon veralteter Ausdrücke. Die drei Jünglinge unterbrechen bisweilen ihre Auseinandersetzungen durch von ihnen gedichtete Canzonen, die ihrer jedesmaligen Denkweise angepaßt sind.

Bembo hatte sich vorgesetzt ganz den Studien zu leben; daher mißfiel ihm der Aufenthalt in Venedig, wo die Politik und der Handel die Hauptinteressen bildeten. 1506 weilte er einige Monate in Rom und lebte dann 6 Jahre (1506—1512) am Hofe von Urbino, welcher der Sammelplatz der erlesensten Geister war. 1512 kam er wiederum nach Rom und ward im folgenden Jahre päpstlicher Secretär mit einem Einkommen von 3000 Scudi jährlich. Damals (1513) verliebte er sich in die 16jährige Morosina, eine Römerin, mit der er bis zu ihrem Tode (August 1535) zusammenlebte, und von der er drei Kinder hatte. An einem solchen Verhältniß nahm damals niemand Anstoß, und, als sie starb, ward die Morosina von Dichtern und Dichterinnen besungen, wie unter anderen von Veronica Gambara. 1520 veranlaßten Bembo Krankheit, Ueberdruß an seiner Beschäftigung als Secretär und auch getäuschter Ehrgeiz, Rom zu verlassen; er ging nach Padua, und hier nahm er 1521 definitiv seinen Wohnsitz. Er war im Besitze hinreichend großer Einkünfte, und so schuf er sich in Padua die beneidenswertheste Existenz des Literaten; er schmückte sein Haus mit kostbaren Sammlungen von Büchern und Handschriften, Statuen und Antiquitäten, mit einem Garten voll seltener Gewächse, und in der Nähe der Stadt hatte er noch ein Landgut, sein Nonianum (in Sta. Maria di Non), welches er über alles liebte und selbst mit Sorgfalt bewirthschaftete. Hier widmete er seine Zeit ungestört den literarischen Beschäftigungen und dem Verkehr mit den befreundeten Gelehrten und Schriftstellern. Auch die Genüsse des Lebens und namentlich die Freuden der Tafel verschmähte er nicht.

Im Jahre 1530 beauftragte ihn der Rath der Zehn, an

Stelle des verstorbenen Andrea Navagero, mit der Fortsetzung von Sabellico's venetianischer Geschichte. Bembo übernahm die Arbeit nicht gern; er fühlte für sie keinen Beruf, da er stets den öffentlichen Angelegenheiten fern geblieben war. In der That zeigte er in dem Werke nur die Kunst des Stylisten, und das an unpassender Stelle; von der Kunst des Historikers sieht man wenig; die Anlage ist fast völlig annalistisch; aber das Werk ist reich an wichtigen Nachrichten und hat bedeutenden Werth als Geschichtsquelle. Diese Historia Veneta beginnt mit dem Jahre 1487, wo Sabellico's Decaden endeten, und sollte bis 1530 reichen, gelangte aber mit 12 Büchern, die sie umfaßt, nur bis zum Tode Julius' II. (1513). Der Verfasser selbst hat sie dann auch in das Italienische übertragen.

Am 23. März 1539 ernannte Paul III. Bembo zum Cardinal, worauf er nach Rom zurückkehrte. Jetzt empfing er die priesterliche Weihe und gab sich mit Eifer den Pflichten seines Amtes hin. Er ward dann 1541 Bischof von Gubbio, 1544 von Bergamo, behielt jedoch auf Wunsch des Papstes sein Domicil in Rom. Man glaubte, daß er aus dem nächsten Conclave als Oberhaupt der Kirche hervorgehen werde; er starb aber vor Paul III. den 18. Januar 1547.

Bembo's Lyrik hat ihre Bedeutung mehr in dem Gegensatze zu jener Entartung des Geschmackes in den Poesieen Tebaldeo's und Serafino's, als durch besondere eigene Vorzüge. Er war kein selbständiger Geist, sondern ein Nachahmer in allen Dingen. Wenn er sich anschickte, etwas zu schreiben, so soll er sich den Autor, dem er folgen wollte, vorgenommen und ihn mehrere Tage sorgfältig studirt haben, um sich ganz in seine Weise einzuleben. Ahmte er in seiner lateinischen Prosa Cicero nach und in seiner italienischen Boccaccio, so war es in der italienischen Dichtung sein höchster Ehrgeiz, Petrarca möglichst nahe zu kommen. Daher erscheint hier wieder der Petrarchismus mit allen seinen Gemeinplätzen. Die Geliebte erhält den Dichter im Feuer, welches ihn verzehrt; aber die Thränenfluth läßt doch nicht zu, daß die Flamme ihn gänzlich tödte. Seine Seele erlag, als sie unerwartet der Strahl der schönen Augen traf. Um alle seine Schmerzen kümmert sich die Grausame nicht; er wird sterben, und es wird ihr ein Vorwurf sein. Schaut sie ihn an, so erstarrt er zu Eis. Auch einzelne poetische Motive

nahm Bembo von Petrarca herüber; so hat er dessen rührendes Gespräch mit der Nachtigall (Son. Vago augelletto) dreimal nachgeahmt, in dem Sonett Picciol cantor, dem anderen Solingo augello und der Canzone O rossignuol. Aber die wahren Schönheiten der petrarchischen, wie jeder Poesie waren individuell, und Bembo's Liebesdichtung ist oft nur rhetorische Uebung. Seine beiden Sonette an Veronica Gambara, welche er nie gesehen hatte, sind voll von schwärmerischen Betheuerungen, und seine Briefe an die Dichterin zeigen dagegen, daß er für sie nichts als eine kühle, höfliche Verehrung hegte. Und in dem gleichen Style, wie seine platonischen Verhältnisse, besingt er auch die Liebe zur Morosina. Am leichtesten nachzuahmen von Petrarca waren dessen Fehler, die Antithesen von Schnee und Feuer; ein Sonett Bembo's beginnt:

> Viva mia neve e caro e dolce foco,
> Vedete, com' io agghiaccio, e com' io avvampo,
> Mentre qual cera ad or ad or mi stampo
> Del vostro segno, e voi di ciò cal poco.

Wenn also Bembo's Geschmack besser war als der Serafino's, so war er darum doch noch keineswegs gut. Sein Verdienst lag eher in der Reinheit der Form, in der Rundung und Eleganz des Verses, der Correctheit der Sprache, welche nichts enthielt, was nicht auch Petrarca gesagt hätte. Freilich konnte er diese Formvollendung nicht ohne Mühe erreichen, weshalb sie öfters etwas Gezwungenes und Pedantisches erhält. In seiner Zeit galt er als ein großer Reformator: „Er," sagte Annibal Caro in der Dedication von Bembo's Lyrik an den Cardinal Farnese, „ist der erste gewesen, der diese Zeiten und die zukünftigen die wahre Weise zu schreiben gelehrt hat". Antonio Mezzabarba in einem Sonette, Bernardo Tasso in seinem Ragionamento della poesia rühmen von Bembo, er habe die italienische Sprache wieder auferweckt, nachdem sie Jahrhunderte lang todt gewesen. Dieses ist übertrieben, da Poliziano und Lorenzo de' Medici vor ihm geschrieben hatten. Aber keiner außerhalb Toscana's hatte vor Bembo die Literatursprache mit solcher Correctheit gehandhabt, selbst nicht Sannazaro, der allerdings in Vers und Prosa früher als er denselben Weg betrat. Daher der bedeutende Eindruck, den Bembo's Rime machten,

und nicht bloß gab er das Beispiel in der Verwendung einer geläuterten poetischen Form und Sprache, sondern er schrieb auch die Theorie derselben in seinen Le Prose betitelten Dialogen.

Bembo ist der erste gewesen, welcher die grammatischen Regeln des Italienischen zusammengestellt hat. Schon im Jahre 1500 hatte er begonnen, gewisse Anmerkungen über die Sprache niederzuschreiben; am 1. April 1512 sandte er von Rom die ersten 2 Bücher an Trifone Gabriele, um von ihm und anderen Freunden Verbesserungsvorschläge zu erhalten; das Ganze scheint um 1515 vorläufig abgeschlossen worden zu sein; aber die Publication fand, nach neuen Aenderungen und Ergänzungen, erst 1525 statt. So kam ihm Gianfrancesco Fortunio mit seinen 1516 gedruckten Regole Grammaticali della Volgar Lingua zuvor, in denen er, wenn man Bembo's Beschuldigung glauben will, dessen Manuscripte geplündert hatte.

Die Prose geben Gespräche wieder, welche angeblich am 10. December und den beiden folgenden Tagen des Jahres 1502 in Venedig im Hause von des Verfassers Bruder Carlo Bembo zwischen diesem, Ercole Strozzi, Giuliano de' Medici und Federigo Fregoso stattgefunden hätten. Ercole Strozzi, der lateinische Dichter, entschloß sich erst spät zur Verwendung der Muttersprache in der Poesie; in jenen Dialogen nun suchen ihn die übrigen Mitredenden davon zu überzeugen, daß das Italienische dem Lateinischen für den literarischen Gebrauch vorzuziehen sei, als die natürliche und gesprochene Sprache, die man schon von der Amme gelernt habe, als die, welche noch wenig angebaut sei, daher mit Glück gehandhabt viel Ruhm verspreche, während, wenn man nach so vielen großen Autoren lateinisch schreibe, das nur Bäume in den Wald tragen heiße. Strozza macht Einwendungen, verlangt Aufklärungen und Belehrungen, und so kommt es zu eingehenden Auseinandersetzungen über Sprache und literarische Formen. Das 1. Buch handelt von dem Ursprung des Italienischen und den Anfängen seiner poetischen Verwendung. Bembo verwirft die alte Ansicht, zu der sich unter anderen Dante und Leonardo Aretino bekannten, daß die Vulgärsprache schon zur Römerzeit für das gewöhnliche Leben bestanden habe neben dem zu höheren Zwecken dienenden

Latein; vielmehr verdanke sie ihre Entstehung der Berührung des letzteren mit den Sprachen der fremden Nationen, der Barbaren, welche nach Zerstörung des römischen Reiches die Halbinsel überflutheten. Die ersten, welche in einer Vulgärsprache gedichtet hätten, seien ohne Zweifel die Provenzalen gewesen; von ihnen hätten es die Italiener erlernt, und nun giebt Bembo, welcher die Gedichte der Troubadours studirt hatte und sogar eine Sammlung derselben drucken zu lassen beabsichtigte, eine Aufzählung von metrischen Formen und von Worten, welche das Italienische vom Provenzalischen entlehnt haben soll, wobei er den Einfluß des letzteren übertreibt. Es fragt sich weiter, was die italienische Sprache sei, da man in Venedig nicht so redet wie in Florenz, in Neapel anders als in Mailand. Vincenzo Calmeta hatte, mit einer Modification der Dante'schen Doctrin, behauptet, es sei die Hofsprache, d. h. die Sprache des römischen Hofes, entstanden durch den Zusammenfluß der Gebildeten aus den verschiedenen Gegenden. Aber, erwidert Bembo, indem er die Aeußerungen Trifon Gabriele's reproducirt, die römische Hofsprache ist nichts Festes; sie schwankt wie die Woge im Meere, je nach der Nationalität des Papstes und seiner Umgebung, und sie hat keine Schriftsteller aufzuweisen. Die Sprache vielmehr, welche von allen bevorzugt wird, in der auch die Einwohner der anderen Gegenden schreiben mit Vernachlässigung der eigenen Dialecte, ist das Florentinische, welches Dante, Petrarca, Boccaccio verwendeten. Sie also ist die Literatursprache; aber nicht gerade die Florentiner sind es darum, welche immer am besten schreiben; denn man hat nicht dem Gebrauche des Volkes nachzugehen, sondern man soll ihn erheben und veredeln, und, wenn in einer früheren Zeit die Schriftsteller besser geschrieben haben, als man in der Gegenwart redet, so ahme man jene nach und nicht die lebendige Sprache. Dieses ist mit dem Italienischen der Fall, und deshalb giebt Bembo die Vorschrift, daß man sich allein die Autoren des 14. Jahrhunderts, vor allen Petrarca und Boccaccio zum Muster nehmen und von ihrem Gebrauche nicht zu Gunsten des gegenwärtig geredeten Italienischen abweichen soll.

Das 2. Buch beschäftigt sich mit dem Styl und den metrischen Formen, der Wahl der Worte, ihrer Stellung, dem Klang, dem

Rhythmus (numero) und der Variation. Auf diese äußerlichen Elemente legt der Verfasser das meiste Gewicht; in seinen eigenen literarischen Arbeiten war es ihm gewöhnlich nicht so sehr darum zu thun, was er sagte, als wie er es sagte. Er nennt wohl Dante einen grande e magnifico poeta; allein er stellt ihn tief unter Petrarca und Boccaccio; seine Comödie gleiche einem schönen Weizenfelde, welches ganz mit Unkraut durchwachsen sei; daß man ihn so sehr bewundere, komme von der Höhe seines Gegenstandes; aber wäre es nicht besser gewesen, er hätte einen weit geringeren behandelt, anstatt, über jenen dichtend, in so gemeine und niedrige Dinge zu gerathen? Wenn man etwas nicht mit würdigen Worten ausdrücken könne, meint Bembo, solle man es lieber ungesagt lassen. Die ganze literarische Kritik ist hier auf Fragen der Sprache und der äußeren Form reducirt. Das 3. Buch giebt die italienische Elementargrammatik; Methode und Anordnung lassen in diesem Theile vom heutigen Standpunkte viel zu wünschen übrig; doch ist die Arbeit als erster Versuch sehr anerkennenswerth und reich an Beobachtungen aus den älteren Denkmälern.

Bembo's Einfluß war ein sehr großer, wie es uns sein ausgedehnter Briefwechsel mit den hochstehendsten Persönlichkeiten, mit vornehmen Damen, Gelehrten und Dichtern zeigt. Die Zeitgenossen betrachteten ihn als den Mittelpunkt der literarischen Bewegung; man sandte ihm seine Werke, um Gutachten und Correcturen zu erhalten. Sein Verdienst ist es zum guten Theile, daß die reinere Literatursprache Gemeingut der Nation wurde. Aber von den günstigen waren die nachtheiligen Folgen seiner Wirksamkeit unzertrennlich. Wenn er stets die Nachahmung der älteren Autoren als einziges Heil predigte, so hatte das seinen sehr natürlichen Grund, da er selbst das Toscanische mehr aus Büchern gelernt hatte als aus der Rede, und da man vom Schreiben des Lateins her gewohnt war, ein Muster des Styles und der Sprache als nothwendig anzusehen, also ein solches auch für das Italienische suchte. Damit jedoch begann eben das letztere, gleich dem Lateinischen, wie eine todte Sprache behandelt zu werden, erstarrte in der Literatur, deren Form ganz auf Nachahmung beruhte, und kam mehr und mehr außer Zusammenhang mit dem Leben. Mit den Prose nimmt dann

auch die berühmte Sprachfrage ihren Anfang, der endlose Streit darüber, ob die italienische Literatursprache aus Florenz und Toscana stamme oder nicht.

Bei Bembo hat die Kunst eine einseitig formale Richtung; der Inhalt ist in ihr von geringer Bedeutung. Nur wenig jünger als dieser Dichter ist aber derjenige, welcher sich eines interessanten, reichen und mannichfaltigen Stoffes bemächtigte, nämlich des Ritterpoems in der Gestalt, die ihm Bojardo gegeben hatte, und indem er mit diesem fruchtbaren und lebendigen Gegenstande jene geläuterte Form verband, das bedeutendste poetische Kunstwerk der Renaissancezeit schuf, den Orlando Furioso.

XXIV.

Ariosto.

Lodovico Ariosto wuchs auf und lebte in derselben Umgebung, unter denselben gesellschaftlichen Einflüssen wie Bojardo. Auch er war aus einem Geschlechte, welches bei den Fürsten Ferrara's seit lange in hoher Gunst stand, geboren im September 1474 in Reggio, während sein Vater Niccolò sich dort als Capitän der Citadelle befand. Niccolò Ariosti war von schroffem Charakter; seine Härte und Habsucht machten ihn beim Volke verhaßt, besonders während er 1486—88 das Amt des Giudice de' Savi in Ferrara bekleidete; er wurde mit heftigen satirischen Sonetten angegriffen, und, als er 1496 Commissar in Lugo in der Romagna war, rief ein von ihm verübter Act tactloser Grausamkeit beim Herzoge Ercole solche Unzufriedenheit hervor, daß er ihn absetzte und zu einer bedeutenden Geldstrafe verurtheilte. Den Sohn ließ er seit 1489 die Rechte studiren, gestattete ihm aber dann, seinen Neigungen zu folgen und sich ganz der Beschäftigung mit den schönen Wissenschaften zuzuwenden. Schon war Lodovico 20 Jahre alt und fand sich als Anfänger, selbst des Lateinischen wenig kundig; allein unter der Leitung des trefflichen Gregorio von Spoleto machte er sehr rapide Fort-

schritte und dichtete bald selbst lateinisch. In der kleinen Ode an Philiroe, welche 1496 entstanden zu sein scheint, zeigt sich bereits eine erstaunliche Gewandtheit in der Handhabung der Sprache und poetischen Form. In diesen anmuthigen Versen drückt sich jene horazische leichtherzige Unbekümmertheit und idyllische Glücksschwärmerei aus, welche sich von dem öffentlichen Drangsal zurückzieht und den ungetrübten Genuß sucht in der Stille der Natur; am murmelnden Quell, sein Mädchen im Arme, das Haupt mit Blumen bekränzt, ergötzt er sich am Gesange. Aber in dem autographischen Manuscripte besaß die Ode vier Strophen mehr, welche später beseitigt wurden, weil sie mit ihrem Ernste und ihrer Bitterkeit einen Mißklang in jene idyllische Harmonie brachten. Nicht bloße Gleichgiltigkeit läßt den jungen Dichter die Augen gegen das Unglück seines Vaterlandes verschließen; er will nicht kämpfen, um nicht dem undankbaren Tyrannen zu dienen, will sein Blut nicht verkaufen:

Quid nostra an Gallo regi an servire Latino,
Si sit idem hinc atque hinc non leve servitium?

sang er später (1500) bei der Invasion Ludwigs XII. in der Elegie an Ercole Strozzi, und rief den Zorn der Götter auf die Dynasten herab, welche Italien schon vor den Franzosen geknechtet und so es schwach und gleichgiltig gegen die fremde Knechtschaft gemacht haben.

Der Trost ist für ihn das Studium; die Liebe zur schönen Natur, die Begeisterung für die römischen Dichter erfüllen ihn ganz. Seine Freunde und Mitstrebenden waren damals der hochgebildete Alberto Pio, Fürst von Carpi, Ercole Strozzi und besonders sein eigener Vetter Pandolfo Ariosti. Eine Elegie richtet sich an diesen, den er um seinen Aufenthalt anf dem Lande beneidet, während ihn selber die Liebe an die Stadt fesselt. Voll Anmuth ist hier das Bild von der Dryade, welche im Busch auf den Sang des Jünglings lauscht, das Haar mit der Hand zurückstreichend, um besser zu hören, dann als er geendet hat und ermüdet entschlummert ist, herbeihüpft und auf den Arm gestützt sich über ihn beugend, ihm leise Küsse raubt oder mit einem Zweige ihm Luft fächelt. Man sieht hier, wie frei der Dichter über die Elemente der römischen Poesie gebietet, daß er mit ihnen im Stande ist neue, liebreizende Bilder zu schaffen.

Der Verlust seines Lehrers Gregorio, der 1499 als Erzieher des Prinzen Francesco Sforza nach Lyon ging, der Tod seines Vaters (1500) und bald danach der des Vetters Pandolfo entrissen ihn seiner glücklichen Muße. Er konnte die Studien nicht mit gleichem Eifer fortsetzen; das Griechische zu erlernen, wie er es lebhaft wünschte, fand er nie mehr Gelegenheit; er ward nicht eigentlich gelehrt, wie es Bojardo gewesen. Niccolò's nicht unbedeutendes Vermögen zersplitterte sich, da er zehn Kinder hinterließ, und die Last der Verwaltung fiel auf Lodovico's Schultern. Er und seine Brüder mußten sich nach anderen Hilfsquellen umsehen; der Dienst des Fürsten war das Naheliegende, sie folgten der Laufbahn des Vaters. Schon 1502 hatte der Dichter ein Amt inne, nämlich das eines Capitäns der Burg von Canossa, und bald verrathen uns seine Verse den Wechsel der Stellung, den Verlust der Unabhängigkeit. Er, welcher so heftig die Fürsten Italiens geschmäht hatte, stimmt jetzt, gerade in demselben Jahre 1502, das Epithalam zur Vermählung des Prinzen Alfonso mit der Lucrezia Borgia an, und, als im October 1503 der Cardinal Ippolito von Este Bischof von Ferrara wurde, feierte er das Ereigniß mit einem Epigramme, welches schließt:

Quis patre invicto gerit Hercule fortius arma?
Mystica quis casto castius Hippolyto?

Worte, welche, bei dem bekannten wüsten Leben des Cardinals, eine gar zu grobe Schmeichelei enthalten haben würden, wenn man nicht, mit Carducci, in ihnen ein wenig Scherz und Ironie versteckt sehen will. Kurz darauf trat Ariosto definitiv in die Dienste Ippolito's. Dann, 1506, bei Gelegenheit der Verschwörung der Prinzen Don Ferrante und Don Giulio und ihrer scheußlichen Bestrafung durch Alfonso, schrieb er seine Ecloge in italienischen Terzinen, wo er die Milde und Gerechtigkeit des Herzogs preist und dem Himmel dankt, daß er ihn dem liebenden Volke und der keuschen Gemahlin Lucrezia erhalten habe.

Das letztgenannte Gedicht hat aber doch eine gewisse Bedeutung als die erste umfangreichere Production, für welche er sich der italienischen Sprache bediente. Bei Ariosto fallen die beiden Epochen der lateinischen und italienischen Dichtung fast gänzlich

auseinander. Bembo, der Lobredner der Vulgärsprache, soll gerade ihn versucht haben beim Lateinischen festzuhalten, wahrscheinlich, weil die ersten italienischen Verse, welche von ihm zum Vorschein kamen, durchaus keinen Vergleich mit den früheren lateinischen aushielten. Zum Glück folgte Ariosto dem Rathe nicht; er schrieb seit jener Zeit lateinisch nur noch Epigramme und ein längeres Gedicht, die Elegie De sua ipsius mobilitate, die allerdings zu seinen schönsten zählt. Aber diese lange Beschäftigung mit den alten Dichtern und die glücklichen Nachahmungen derselben waren auch für seine italienische Dichtung nicht unnütz gewesen; er hatte sich hier den Geschmack gebildet. 1506 scheint er auch seinen Orlando begonnen zu haben; denn zu Anfang des folgenden Jahres hören wir zum ersten Male von dem Werke in einem Briefe der Isabella Gonzaga.

Der Cardinal von Este, ganz beschäftigt mit den politischen und kriegerischen Angelegenheiten des kleinen ferraresischen Staates, und den Studien, trotz seiner hohen geistlichen Würden, wenig hold, begnügte sich nicht mit dem poetischen Panegyricus, den ihm Ariosto bereitete, und verlangte von seinem Diener materiellere Leistungen für die Bezahlung, welche er ihm gab. Er schickte ihn als seinen Gesandten und Geschäftsträger unablässig hier- und dorthin. Meist waren es Missionen untergeordneter Art, betrafen Familienangelegenheiten oder hatten zum Zwecke Höflichkeitsbezeugungen an befreundete Höfe. Wichtiger waren die wiederholten Sendungen nach Rom in den Jahren 1509 und 1510, wo es galt, den erzürnten Papst zuerst mit dem Herzoge, dann mit dem Cardinal auszusöhnen. Der Erfolg scheint bei dem leidenschaftlichen Julius II. ein geringer gewesen zu sein, und als er abermals 1512 in Begleitung des Herzogs in Rom war, entkamen sie mit genauer Noth einer ernsten Gefahr, da der Papst sich der Person Alfonso's bemächtigen wollte. Auch die Waffen hat Ariosto zu irgend einer Zeit seines früheren Lebens getragen, wie uns die Elegie De sua ipsius mobilitate bezeugt; es wird dieses bei dem Gefechte des Cardinals gegen die Venetianer im Polesine am 30. November 1509 gewesen sein, bei welchem der Dichter sicherlich zugegen war (s. Orl. Fur. 36, 5 ff.).

Mehr seinen Neigungen und Anlagen entsprechend als die vielen Reisen war die Erfüllung anderer Pflichten, welche ihm seine Stellung am Hofe auferlegte, nämlich, durch sein dichterisches Talent den Glanz der Feste zu vermehren. In dem prunkvollen Ferrara hatte man, wie wir sahen, eine besondere Liebhaberei für das Theater, und für solche Vorstellungen schrieb Ariosto seine Comödien, leitete mehrfach auch selbst die Aufführung und recitirte den Prolog. Das erste Stück, die Cassaria, wurde im Carneval 1508 gegeben, das zweite, die Suppositi, 1509. Die Cassaria zeigt durchaus den Typus jener römischen Comödien, an deren Darstellung man gewöhnt war, die nämliche Intrigue, die nämlichen Figuren, zwei junge Leute, welche einem Kuppler zwei schöne Sclavinnen abnehmen wollen und mit Hilfe verschmitzter Sclaven jenen und ihre Väter betrügen und bestehlen. Zuerst tritt Volpino, der Helfershelfer Erofilo's, dann Fulvio, derjenige Caridoro's, in den Vordergrund; sie spielen die Hauptrolle; ihr Geschick, Volpino's Verlegenheiten, die Art, wie er sich vergeblich herauszuwinden sucht, und dann der schlauere Fulvio alles in Ordnung bringt, sollen den Zuschauer ergötzen. Aber diese Sclavenkünste sind von grober Erfindung. Volpino läßt, während Erofilo's Vater Crisobolo abwesend ist, durch den als Kaufmann verkleideten Trappola eine Kiste mit Goldgeweben, welche Crisobolo als Depot im Hause hat, dem Kuppler Lucrano als Pfand bringen, in der Absicht, ihm dann die Justiz auf den Hals zu hetzen. Nach dieser Kiste (cassa) ist das Stück betitelt. Ehe der Streich gelungen, kehrt Crisobolo unerwartet heim und vereitelt ihn; Fulvio aber schreckt nun den Kuppler mit einem angeblich gegen ihn ergangenen Strafbefehl und dann Crisobolo durch eine andere Lüge, so daß er Geld hergiebt. Die beiden Jünglinge erhalten die Mädchen, welche hier wirkliche Sclavinnen sind, so daß auch nicht einmal eine Rehabilitation dieses Verhältnisses durch Heirath möglich ist. Allein das Stück, welches nach der damaligen Weise dem schaulustigen Publikum mit den gewöhnlichen Moresken und mythologischen Intermezzi von Gesang und Tanz vorgeführt ward, gefiel außerordentlich. Bernardino Prospero rühmte in einem Bericht an die Marchesa Isabella Gonzaga die Neuheit der Zufälle, die schönen Moral-

sentenzen und andere Dinge, wie man deren nicht halb soviel bei Terenz finde.

Bei den Suppositi, d. h. den „Untergeschobenen", bekennt sich der Dichter im Prolog ausdrücklich zur Nachahmung der Alten, und gesteht, einen Theil seiner Intrigue aus Terenz' Eunuchus und Plautus' Captivi entlehnt zu haben. Beim ersten fand er die Verkleidung des Herrn als Sclaven, um zur Geliebten zu gelangen, beim zweiten den Umtausch der Rollen zwischen Herrn und Diener. Indessen zeigt er sich im Uebrigen viel selbständiger; er fühlte die Nothwendigkeit, diejenigen classischen Elemente zu beseitigen, welche so auffallend mit den Sitten der eigenen Zeit contrastirten. Es machte bei den Zuschauern, wie berichtet wird, schon einen besonders günstigen Eindruck, daß er die Scene nach Ferrara selbst verlegt hatte, während die Cassaria in Griechenland spielte; die allen bekannten Oertlichkeiten, die Thore, die Umgegend der Stadt werden öfter genannt, was der Handlung mehr Realität verleiht. Es tritt wohl die conventionelle Figur des Parasiten auf; aber sonst sind in den Personen moderne Typen dargestellt, und es handelt sich nicht mehr um den Besitz von Sclavinnen, sondern um die Rivalität bei einer Heirathswerbung. Der Student Erostrato weilt aus Liebe zur schönen Polimnesta als Diener im Hause von deren Vater Damone, und läßt seinen Diener Dulipo die eigene Stelle einnehmen und um das Mädchen freien. Um den Zweck zu erreichen, giebt der vermeintliche Erostrato einen Senesen, den er in der Nähe von Ferrara getroffen hat, für seinen Vater aus. Aber da kommt der wahre Vater Filogono aus Sicilien an, und Damone entdeckt zugleich das Verhältniß des angeblichen Dieners zu seiner Tochter. Die Lösung geschieht mit jenem bequemen Mittel, welches die Alten gerne verwendeten, durch eine Wiedererkennung; Erostrato's Nebenbuhler, der alte Doctor Cleandro findet in Dulipo seinen als 5jähriges Kind bei der Einnahme von Otranto durch die Türken geraubten Sohn und verzichtet, da er nicht mehr allein in der Welt dasteht, auf Polimnesta's Hand.

Die Erfindung von dem falschen Sohne, der sich einen falschen Vater unterschiebt und von dem echten überrascht wird, hat, nachdem das Stück 1566 in's Englische übersetzt worden, Shakespeare

für die eine der beiden Intriguen in der Bezähmung der Widerspänstigen benutzt. Das Verfahren des größten dramatischen Genie's zeigt uns am deutlichsten die Fehler des Originals; in der halben Zeit giebt uns der englische Dichter doppelt soviel interessante Handlung, und die viele Erzählung verwandelt sich beständig in lebendiges Spiel auf der Bühne. Auch hier erst erhält die ganze Schelmerei ihren rechten Zweck; denn in den Suppositi sieht man garnicht, wozu sie eigentlich dienen sollte, wenn sie gelänge; der Vater müßte ja ohnedies dem Erostrato, sobald er sich nur entdeckt, das Mädchen geben, welches schon sein ist. Aber in ihrer Zeit erschienen die Stücke Ariosto's als etwas Neues und Bedeutendes und verschafften ihm den Ruf des herorragendsten Lustspieldichters. 1519 wurden die Suppositi in Rom im Vatican gegeben; der göttliche Rafael hatte die Scene gemalt, Papst Leo selbst beaufsichtigte den Eintritt der geladenen Zuschauer. Einige ausländische Prälaten nahmen Anstoß an gewissen indecenten Zweideutigkeiten, bisticci aromatici, wie man sagte, zumal im Prologe; aber der Papst war nicht so scrupulös; ihn befriedigte die Aufführung sehr, und er bat in Folge dessen den Autor um ein neues Stück. Den 16. Januar 1520 sendete ihm Ariosto den Negromante, welchen er schon 10 Jahre vorher begonnen hatte. Doch ward diese Comödie nicht in Rom gespielt, sondern erst später in Ferrara, und hier kam auch 1528 oder 1529 die Lena zur Darstellung. Ein fünftes Lustspiel Gli Studenti war bei des Verfassers Tode noch unvollendet; sein Bruder Gabriele ergänzte es unter dem Titel La Scolastica. Diese drei Stücke sind in Versen abgefaßt und in solche schrieb Ariosto auch die beiden ersten, ursprünglich prosaischen um, als er sie 20 Jahre nach ihrer Entstehung von neuem auf die Bühne brachte. Nicht in jeder Beziehung hat ihnen diese Bearbeitung zum Vortheil gereicht; denn, wurde der Styl fließender, so wurde er auch breiter und sententiöser, besonders in der Cassaria, und mehrere lange Monologe sind eingeschoben, welche die Handlung aufhalten. Ariosto verwendete für seine Comödien den endecasillabo sdrucciolo, und zwar ohne Reim, während bis dahin der sdrucciolo wohl öfters in Eclogen und dramatischen Aufführungen erschien, aber immer in Terzinen gebunden. Der

reimlose sdrucciolo, also ein Vers von 12 Silben, schien noch am genauesten den jambischen Trimeter der antiken Muster wiederzugeben. Andererseits suchte der Dichter durch eine große Freiheit der Behandlung und durch die häufigen syntactischen Verknüpfungen von Zeile zu Zeile diese Verse wiederum der Prosa anzunähern und so die besondere für die Comödie passende Form zu schaffen, an der es noch fehlte. Doch ist es ihm nicht gelungen, die Härten und die Monotonie dieses Metrums ganz zu beseitigen, und der natürliche Fluß des Dialogs wird durch das unruhig Hüpfende desselben nicht selten beeinträchtigt. Im 16. Jahrhundert fand er wohl Nachfolger, aber auch Gegner, und dann hat man diesen Vers aufgegeben.

Ariosto war einer der ersten und vielleicht der erste, welcher sich in der regelrechten Comödie versuchte, nach den Mythen- und Novellenrepräsentationen Polizians, Niccolò's da Correggio, Bojardo's, Accolti's, Pistoia's. So wird die große Abhängigkeit von den einzigen damals vorhandenen Mustern, den Alten, besonders in seinem ersten Lustspiel begreiflich. In den folgenden Stücken emancipirte er sich mehr, zeichnete Gestalten und Zustände seiner eigenen Zeit, Vorgänge, die sich in Ferrara oder Cremona, wohin er sie setzte, wohl zutragen konnten. Aber der Einfluß der classischen Comödie bleibt doch bedeutend und bestimmt den Charakter der Stücke. Wie bei den Alten geht die Handlung stets vor sich auf der Straße, zwischen den Häusern der Betheiligten. Diese Scenerie war sehr bequem, wenn man sie nicht wechseln lassen wollte; hier konnten alle möglichen Personen, ohne schwierige Motivirung, kommen und gehen. Sie konnten leicht auftreten, ohne die abgehenden zu sehen und auch ohne selbst von den Anwesenden bemerkt zu werden. Sie konnten auf der Straße selbst, in den Thüren, von den Fenstern, auch ungesehen in den Häusern sprechen. Aber freilich entsteht auch oft die Unwahrscheinlichkeit, daß so öffentlich verhandelt wird, was in die Zimmer gehört, daß man hier zankt, Geheimnisse ausplaudert, u. dgl. m. Ferner muß vieles von dem, was vor sich geht, berichtet werden, häufig gerade beim Wendepunkt der Handlung, wo ohne directe Darstellung der dramatische Effect verloren geht. An solchen langen Erzählungen und Monologen,

welche den Zuschauer vom Stande der Dinge in Kenntniß setzen, kranken die Lustspiele Ariosto's und seiner Nachfolger. Eine andere Erbschaft der classischen Comödie, welche, wie jene, dem ganzen 16. Jahrhundert verblieb, war die umfangreiche Rolle der Diener, die vielfach die Fäden der Intrigue ganz in Händen haben, und doch sind diese Bedienten nur schwache Abbilder der Originale, erreichen nie die hinreißende Lebendigkeit, die derbe Laune, die Beweglichkeit und Schlagfertigkeit des plautinischen Sclaven. Von sehr geringer Bedeutung ist dagegen die jugendliche Frauenrolle, wodurch das Liebesverhältniß an Interesse verliert. In der Cassaria und den Suppositi erscheinen die Mädchen, um die sich doch alles dreht, kaum, in Lena, Negromante, Scolastica garnicht auf der Bühne. Die Liebe hat noch etwas von dem antiken Charakter, als bloßes Begehren nach dem Besitze, und die Geliebte ist kein selbständiges Wesen. Die Schürzung und Lösung des Knotens geschieht mit äußerlichen Mitteln, und dem Zufall ist ein weiter Spielraum gewährt.

Die Charakteristik der Personen ist meist oberflächlich; indessen sind doch einige bestimmter gezeichnet. Die Lena, die Courtisane, welche, um sich für das kommende Alter zu rüsten, „wie die Ameisen sich für den Winter versorgen", es mit anderen Künsten versucht, und ihr Pacifico, der willfährige Ehemann, der an dem Nutzen participirt, sind in ihrer Art lebensvolle Typen, machen Eindruck gerade durch eine gewisse Derbheit und Ursprünglichkeit der Darstellung, durch die Sparsamkeit der Züge, die jede Uebertreibung meidet. Besonders ist voll wahrer Comik die Scene gegen Ende, wo diese liebevollen Gatten, nach mißglücktem Streiche, sich gegenseitig die Schuld zuschieben, und die Lena ihre Denkungsart entwickelt. Noch mehr schien der Stoff des Necromanten geeignet, aus ihm eine Sitten- und Charaktercomödie zu gestalten. Der Astrolog, Wahrsager, Magier war in jener Zeit des ausgebreitetsten Aberglaubens eine populäre Figur, übte einen bedeutenden und verderblichen Einfluß auch in den höheren Schichten der Gesellschaft. In Ariosto's Stücke wird er in einer schwierigen Angelegenheit von verschiedenen Personen mit entgegengesetzter Absicht zu Rathe gezogen, und er hält es mit allen zugleich, um von allen Geld zu

ziehen. Aber dieser Meister Jachelino ist ein gar zu roher Gauner, und man begreift nicht, wie die anderen sich von ihm können fangen lassen. Wollte der Dichter seiner Zeit einen Spiegel vorhalten, so hat er seinen Zweck mangelhaft erreicht; die Figur entsprach nicht hinreichend der Wirklichkeit; denn ein Betrüger, der Erfolg haben wollte, mußte feiner die Leidenschaften seiner Opfer benutzen, und sich, wenn er sie nicht besaß, doch mit einem Scheine geheimer Weisheit umgeben können. In der Scolastica haben wir eine anziehende Gestalt in dem alten Bartolo; seine Empörung über den ungerathenen Sohn Eurialo und über den Betrug des Nachbars Bonifacio, der sich seinen Namen anmaßt, seine Strafreden und Vorwürfe sind recht wirksam und eindringlich; freilich bot sich für sie wieder das Vorbild in den Typen der aufgebrachten Väter bei Terenz. Auch der verliebte und von Eifersucht gepeinigte Student Claudio in demselben Stücke ist mit mehr Wärme dargestellt, als gewöhnlich Ariosto's Comödienfiguren.

Der Dialog in des Dichters späteren Stücken besitzt wohl eine größere Lebendigkeit, aber doch nicht jene Munterkeit wie bei Plautus, und wie sie ihm auch manche der Toscaner zu geben wußten. Der Witz ist nicht eben fein zu nennen; meistens sind es jene Silbenstechereien und Bedientenwitze, welche die italienische Comödie des 16. Jahrhunderts im allgemeinen aus der plautinischen entlehnte, und welche aus jener wieder in die Shakespeare'schen Possen- und Wortgefechtscenen übergingen. Das Pikante wird dabei am liebsten in unzüchtigen Zweideutigkeiten gesucht; namentlich in den Prologen durfte diese übliche Würze der Comik nicht fehlen. Dieses war die Freiheit der Sitte der Zeit, wo man solche Dinge öffentlich zum Ergötzen des Hofes und der Damen hersagte. Mehrfach ist auch die ganze Grundlage der Intrigue höchst bedenklicher Natur, in der Lena, und noch mehr im Negromante, dessen Inhalt man sich heut' scheuen muß mit Genauigkeit anzugeben, und gerade dieses Stück ward für den Papst geschrieben.

Besonderen Reiz gaben den Comödien für die Zeitgenossen gewisse satirische Anspielungen auf die öffentlichen Verhältnisse, die Chicanen der Zollbehörde, die schlechte Verwaltung der Justiz, die Gaunerei und Lässigkeit der Beamten. Und die Anklagen wurden

oft vor den Ohren des Herzogs ausgesprochen, der selbst diese Beamten einsetzte. Bei allem Absolutismus duldeten die damaligen Fürsten doch solche Kritik, und Angriffe gegen öffentliche Institutionen geschahen in diesen ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts offen und ohne Gefahr; nur die Dynastieen durfte man nicht anrühren; Machiavelli schrieb so heftig über Päpste und Papstthum in dem Buche an Papst Clemens VII. selbst; aber wo er von den Medici redete, war er vorsichtig. So spottet der Prolog des Negromante, der vor Leo X. gesprochen werden sollte, über die Wohlfeilheit der Indulgenzen, und in der Scolastica tritt (III, 6 und IV, 4) ein Dominicanermönch auf, der Bartolo Ablaß dafür ertheilt, daß er seines verstorbenen Freundes Gentile Geld behalte, ohne die dafür übernommene Pflicht zu erfüllen.

Das unstete Leben, welches Ariosto im Dienste des Cardinals führen mußte, war ihm durchaus zuwider. Schon 1513 hatte er versucht sich zu befreien, war nach Rom geeilt, den als Cardinal ihm befreundeten Papst Leo zu beglückwünschen und etwa eine Gnade zu erhalten, aber ohne diese zurückgekehrt. Als dann 1517 gar Ippolito verlangte, daß er ihn nach Ungarn, in sein Bisthum Ofen begleite, da riß dem Dichter die Geduld; mit dem Schnupfen, an dem er zu leiden pflegte, wollte er nicht zu den Hyperboräern. Der Cardinal andererseits duldete keinen Widerspruch und entließ ihn aus seinem Dienste. Vergeblich suchte er, die verlorene Gunst wiederzuerlangen und war im Begriffe, von neuem nach Rom zu gehen, als der Herzog Alfonso selber sich seiner annahm und ihn als seinen cameriere oder famigliare den 23. April 1518 in die Liste der von ihm Besoldeten eintragen ließ. Mit dieser neuen Stellung konnte Ariosto um vieles zufriedener sein; er brauchte sich nun nicht mehr so viel auf der Landstraße umherzutreiben; nur noch wenige Gesandtschaften wurden ihm aufgetragen. Er liebte die Ruhe „im heimischen Neste“ (Sat. IV); die Studien hielten ihn zu Hause zurück, und noch etwas anderes, nämlich ein ernster und tiefer Affect, der, nach den flüchtigen Liebschaften der Jugend, das Herz des reiferen Mannes gefesselt hatte. Als er auf der Rückreise von Rom 1513 sich zwei Monate in Florenz aufhielt, traf er dort die Alessandra Benucci, seit kurzem Wittwe des Tito di

Lionardo Strozzi aus Ferrara, und von da nahm das Verhältniß seinen Anfang, welches sich in Ferrara fortspann und beständig so warm und innig blieb, daß ihm auch die kürzeste Entfernung von ihr fast unerträglich schien. Auf sie beziehen sich die meisten seiner Sonette und Canzonen. In diesen hergebrachten Formen der Liebesdichtung, in denen sich übrigens Ariosto nicht häufig versuchte, war er wenig glücklich; eher fühlte er sich heimisch in der weiteren und biegsameren Form der Terzine, in seinen Capitoli oder Elegieen. Es ging ihm hier ähnlich wie Lorenzo de' Medici; er war nicht geschickt, den petrarchisch-platonischen Frauencultus zu singen, der für die Sonette und Canzonen nun einmal der typische Inhalt geworden. Was er empfand, war die sinnliche Liebe, freilich gehoben und verklärt durch sein künstlerisches Gefühl. Diese bringt er vollkommen zur Darstellung in den lateinischen Gedichten, und so in der einen italienischen Elegie, der sechsten, wo er den gewöhnlichen Ton verläßt und die Nacht des Glückes in den Armen der Geliebten mit aller sinnlichen Unverhülltheit besingt. Von besonderer Wärme ist dann die 3. Elegie, gedichtet auf der Reise in die Garfagnana (1522), auf schlechten Wegen, in Regen und Sturm, und im Herzen den nagenden Gedanken an sie, die er verließ, und die lange Trennung, die ihm bevorsteht, eine poesiereiche Situation und lebendig zur Anschauung gebracht.

Bedeutender aber und nach dem Orlando überhaupt das Bedeutendste, was Ariosto geschrieben hat, sind seine sieben Satiren in Terzinen, die erste vom Jahre 1517, die letzte von 1531. Es sind poetische Episteln, welche er an Freunde und Verwandte richtet, Herzensergießungen über die eigene Lage, Urtheile über die Zeit und die Dinge, Rathschläge und Lehren einer liebenswürdigen, weltklugen Moral der glücklichen Genügsamkeit, gewürzt mit Geschichtchen und Fabeln, welche er mit feinem Witze und unvergleichlicher Anmuth zu erzählen weiß, alles das in dem behaglichen, natürlichen Tone des unbefangenen Gespräches. Es sind die unerreichten Muster des poetischen Sermons; der Dichter hat hier das Kleid des Hofmannes abgelegt und sieht die Welt mit eigenen Augen, so wie sie wirklich ist; er ist bei sich zu Hause ungezwungen unter den guten Freunden, denen er das Herz öffnen kann. So sind diese Gedichte wahrhaftere

Sittenbilder geworden als die Comödien; eigentliche Satiren sind es nicht; Censur und bitterer Spott standen von Natur dem Charakter des Verfassers fern; aber die mancherlei Mißstände, die er mitansehen muß, die Quälereien, welche man ihm selbst bereitet, machen dem mildgesinnten Manne die Galle überlaufen. Wenn er an die Rohheit seines Herrn, des Cardinals, denkt, und die unwürdige Behandlung, welche er ihm zu Theil werden ließ, kann er seinen Unwillen nicht bemeistern und findet stolze und edele Worte, um seine Würde zu behaupten (Sat. II, Ende). Seine Indignation erwacht, wenn er von dem Treiben der Prälaten redet und von dem Papste, der, auf den Stuhl Petri gelangt, keine Zeit hat, an das Wohl der Christenheit zu denken, und die Welt mit Blut und Verwirrung erfüllt, um seinen Angehörigen Länder zu verschaffen (I, 220). Aber diese Aufwallungen sind bei Ariosto doch seltener; alles das berührt nicht seine innersten Interessen; die Schäden der Zeit beklagt er aufrichtig; aber sie gehen ihm doch nicht so nahe, daß er nicht mit einem Lächeln darüber hinwegkommen könnte. Und so nicht weniger über seine eigenen Mühsale. Er läßt sich sein heiteres Gemüth nicht verbittern; gewöhnlich ist es der Ton einer feinen Ironie, eines gutmüthigen Humors ohne Malice, den wir in diesen Gedichten finden. So wenn er von Papst Leo erzählt, wie er ihn so freundlich empfing, ihn bei der Hand nahm, ihn auf die Wangen küßte, und ihn dann, als er sich das Beste noch erwartete, zum Abendessen durch Schmutz und Regen nach dem Gasthaus zum Hammel ziehen ließ, ohne sich weiter um ihn zu kümmern (IV, 178). Hier trifft die Ironie eigentlich ihn selbst, der so vorschnell sich Hoffnungen gemacht hatte, da er doch wußte, wie viele andere die Hände nach den Wohlthaten des neuen Papstes ausstreckten. Sein Lächeln soll niemanden wirklich verletzen; er macht sich wohl über die Anderen lustig, aber auch über sich selbst.

Aus diesen vertraulichen Plaudereien der Satiren springt des Dichters eigenes Bild mit vollendeter Lebendigkeit hervor. Er ist kein Charakter von Festigkeit und Energie, aber eine Natur, welche uns gewinnt durch Liebenswürdigkeit, Herzensgüte und bescheidene Rechtschaffenheit; die einfache Güte ist der hervorstechende Zug in Ariosto's Wesen; er stellt sie über die intellectuelle Bildung:

Dottrina abbia e bontà, ma principale
Sia la bontà; chè non vi essendo questa,
Nè molto quella, alla mia estima, vale.

Mit solchen Worten empfahl er seinen natürlichen Sohn Virginio an Pietro Bembo, als er ihn zum Studium nach Padua schickte (Sat. VII, 16). Er selbst hatte die Einflüsse des Hoflebens über sich ergehen lassen, dem Cardinal und dem Herzoge geschmeichelt, ihre Thaten ausposaunt, ihre Abscheulichkeiten bemäntelt. Der Hofdienst war die Jagd nach dem Glücke; er schlug diesen Weg ein, wie die Anderen, als sich kein besserer darbot (De sua ipsius mobilitate):

Meque aulae cogit dominam tentare potentem
Fortunam obsequio servitioque gravi.

Aber er erreichte da nicht, was er wollte; zu jener Jagd war er nicht so behende und geschickt wie die Anderen; niemals fühlte er sich in der Sphäre des Hoflebens behaglich; er empfand bitter den Druck der Servilität und seufzte beständig nach seiner Unabhängigkeit, pries über Alles ein ungebundenes Leben. Es war dieses aber auch nicht etwa ein energischer Freiheitstrieb, der sich gegen die Strömungen der Welt durchzusetzen strebt, sondern das Verlangen nach Ungestörtheit und Muße, der Wunsch sich bequem gehen lassen zu können. Dieses ist auch der Grund seiner Volubilität; es ist nicht sowohl ein Ueberspringen von der Verfolgung des einen Zieles zu der eines anderen, sondern eine Reservirtheit, eine Furcht, sich für irgend etwas zu entscheiden und so dann gebunden zu sein. Er will kein Weib nehmen, so scherzt er in der 1. Satire (121); denn dann sei es ihm unmöglich gemacht Geistlicher zu werden; er will auch nicht Geistlicher werden; denn das schließe ihn dann vom Ehestande aus, und, käme ihm künftighin eines Tages die Lust zu dem Entgegengesetzten von dem, was er gewählt hätte, so sei sein Wille gefesselt; er will die Freiheit behalten, sich in jedem Momente zu allem Möglichen entschließen zu können. Diese Eigenthümlichkeit seines Charakters zeichnet sein lateinisches Gedicht De sua ipsius mobilitate. Es ist das horazische Maecenas atavis auf die wechselnden Schicksale des eigenen Lebens angewendet. Er ist von einer Beschäftigung zur anderen geeilt, von der Rechtsgelehrsamkeit

zur hohen Dichtkunst, von dieser zum Hofdienst, ja sogar zum Waffenhandwerk, und nirgend hat er Ruhe gefunden; nirgend waren es ernste Ziele, denen er nachstrebte, sondern alles nur Mittel zum Zwecke, Alles Jagd nach dem Glück, und, als er sich enttäuscht sah, gab er eines nach dem andern auf. Schließlich kehrt er zu dem zurück, was in Wahrheit seiner Neigung entsprach, zum idyllisch stillen Leben in Liebe und Gesang:

> Antra mihi placeant potius montesque supini
> Vividaque irriguis gramina semper aquis;
> Et Satyros inter celebres Dryadasque puellas
> Plectra mihi digitos, fistula labra terat . . . .
> Me mea mobilitas senio deducat inerti,
> Dum studia haud desint quae variata iuvent.

Nach den Erfahrungen des Lebens stimmt er wieder in dieselben Töne ein, die wir aus den Versen seiner Jugend vernahmen.

Sich gehen zu lassen, sich dem Spiele seiner Neigungen und Phantasieen in jedem Momente hinzugeben, das ist es, was ihm behagt. Er liebte es zu träumen, und berühmt ist seine Zerstreutheit. Mit seinen poetischen Gestalten beschäftigt, soll er einst von Carpi Morgens ausspaziert, ohne es zu merken, in seinen Hauspantoffeln bis nach Ferrara gegangen sein. Bisweilen, wenn er Besuch erhielt, vergaß er, daß er schon gegessen hatte, und speiste mit seinem Gaste noch einmal. Verse von sich auswendig zu recitiren, war ihm stets eine Unmöglichkeit.

Poliziano und so viele andere priesen die Einfachheit und Genügsamkeit des Landlebens und begehrten dennoch nach Glanz und Ehren. Ariosto dagegen ist vollständig aufrichtig, wenn er die vielumstrittenen Hofämter und Priesterwürden verschmäht. Ihm gefiel ein häusliches Dasein ohne Mangel und ohne Ueberfluß, und besonders nur von sich selbst abhängig; eine Rübe auf seinem eigenen Tische, sagte er, munde ihm besser als die erlesensten Speisen an der Tafel des Herzogs. Nach diesem bescheidenen Glücke strebte er lange vergeblich. Aber seine Armuth hat man doch auch übertrieben. Ohne Geistlicher zu sein, hatte er, wie dergleichen oft vorkam, durch Vergünstigung mehrere kleine Pfründen erhalten, und das Gehalt, welches ihm der Cardinal, später der Herzog zahlte,

war nicht so unbedeutend. Die Verlegenheit begann nur, wenn diese Einnahmequellen nicht regelmäßig flossen. So geschah es besonders im Jahre 1522, als man die Zahlung seiner Provision sistirte, und die ihm auf die Canzlei des Erzbisthums Mailand angewiesenen Gebühren wegen des Krieges nicht eingingen. Dieses bewog ihn, das ihm vom Herzog angebotene Commissariat in der Garfagnana anzunehmen, ein Amt, das für ihn so wenig paßte. In diesem erst eben unter ferraresische Herrschaft zurückgekehrten Berglande sah er sich, inmitten der Räubereien zahlloser Banditen und der Zwistigkeiten der angesehenen Familien, außer Stande, die Ordnung herzustellen. Es hätte da einer eisernen Hand bedurft, die er nicht besaß; er selbst klagt sich seiner zu großen Milde an. Dazu fand er bei Hofe nicht die nöthige Unterstützung; die Häupter der Unruhestifter wußten es oft durch Intriguen in Ferrara durchzusetzen, daß die Verordnungen des Commissars ohne Wirkung blieben. Trotz alledem war er in seinem Amte und für das Wohl der Unterthanen, nach seinen Kräften, ernsthaft thätig, wie es zu seiner Ehre seine zahlreichen geschäftlichen Briefe aus jener Zeit beweisen.

In dieser mißlichen Stellung, fern von allem, was ihm theuer war, blieb er drei Jahre. Mehrmals bat er um seine Abberufung; den ehrenvollen Posten eines Gesandten in Rom, den man ihm anbot, lehnte er ab; die Liebe zog ihn nach Hause, und fast rührend ist es zu hören, wie er den Herzog bittet, ihn nicht mehr fortzuschicken (Sat. VI, 160). Endlich gegen Mitte Juni 1525 durfte er nach Ferrara heimkehren, welches er nicht mehr für längere Zeit verließ. Er hatte auf seinen Reisen halb Italien gesehen; nach Weiterem gelüstete ihn nicht, am wenigsten zu den Hyperboräern, zu denen ihn ehedem der Cardinal hatte schleppen wollen. Alles übrige ergänzte ihm viel besser und ohne Unbequemlichkeit die Phantasie; auf dem Hippogryphen seines Ruggiero und Astolfo überflog er die ganze Erde. In den Jahren 1526 und 1528 erwarb er Grundstücke in der Contrada Mirasole, auf denen er sich ein Häuschen baute und einen Garten anlegte. Das Geld hatte er sich wohl besonders aus dem einträglichen Commissariate erspart. Den genügsamen Sinn des Eigenthümers drückt das von

ihm gedichtete Epigramm aus, welches er über den Eingang des Hauses setzen ließ:

Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen aere domus.

Den Garten liebte er sehr und hatte eine kindliche Freude an den Pflanzungen; da er aber nichts davon verstand, hegte er sorgsam jedes Pflänzchen, das an der Stelle keimte, wo er etwas gesäet hatte, und so zog er sich einmal Hollunder groß, wo er Capern erwartete.

So hatte er doch noch gefunden, wonach er begehrte, ein stilles, unabhängiges Dasein, in dem er sich seinen Lieblingsbeschäftigungen, seinen Phantasieen hingeben konnte. Körperlich früh gealtert, bewahrte er sich eine wunderbare Frische des Geistes und des Herzens. Sein Affect für Alessandra Strozzi war noch jetzt so lebhaft und warm wie der eines Jünglings, und erröthend hatte er sich darob gegen seine Freunde zu vertheidigen. Endlich hat er die Geliebte geheirathet, man weiß nicht wann, da die Ehe geheim gehalten ward, damit er nicht die Einkünfte von der Pfründe Sta. Agata verliere.

In dieser glücklichen Lage fand er die geeignetste Stimmung für die Ausfeilung seines großen Gedichtes. 1516 war der Orlando Furioso zum ersten Male im Drucke erschienen; 1521 folgte die zweite Auflage des Autors; aber vorher und nachher ward er sehr oft ohne seine Erlaubniß nachgedruckt; der Beifall, den das Werk gefunden hatte, war unermeßlich; allenthalben war es eifrig gesucht und stets vergriffen. Endlich machte sich der Verfasser an eine neue, sehr wesentlich veränderte Ausgabe, welche das Gedicht in der Gestalt gab, wie wir es heut' allgemein lesen, und die am 1. October 1532 fertiggedruckt ward. Den 7. November desselben Jahres ging Ariosto mit dem Herzoge nach Mantua und überreichte dort sein Werk Kaiser Karl V. Nach Ferrara heimgekehrt, fing er an zu kränkeln. Sein letzter Brief ist vom 25. December; den 31., in derselben Nacht, wo das jüngst erbaute, erste stehende Theater von Ferrara abbrannte, ward er ernstlich krank, und starb ein halbes Jahr darauf, den 6. Juni 1533.

Bojardo war 1494 gestorben, während Ariosto 20 Jahre alt und ganz mit den lateinischen Studien beschäftigt war; als er sich

dann später dem Italienischen zuwendete, war der Orlando Innamorato in allen Händen, bewundert und begierig gelesen von der Gesellschaft, die ihn umgab. Und nicht zum wenigsten mußte das Buch Ariosto selber gefallen; es entsprach so ganz seinen Neigungen und seiner poetischen Anlage; in diese bunte Welt der Einbildungskraft konnte er sich leicht hineinleben und die Fictionen Bojardo's selbständig weiter träumen. Er begann die Erzählung seines Orlando Furioso an dem Punkte, wo sein Vorgänger die seinige hatte abbrechen müssen; wir finden die Gestalten des Innamorato im Furioso in den nämlichen Situationen wieder, in denen wir sie dort verließen, und alle zerrissenen Fäden knüpfen sich wieder an, allerdings aber mit großer Freiheit in der Aenderung von Einzelheiten. Dadurch, daß in solcher Weise Ariosto seinen Stoff von anderswo aufnahm, erlangte er den großen Vortheil, daß von vornherein uns seine Figuren schon vertraut sind, daß er sie nicht erst einzuführen braucht. Orlando, Rinaldo, Angelica, Bradamante, Ruggiero, Marfisa, Rodomonte waren seinen Lesern alte Bekannte, von deren Vergangenheit man schon so vieles wußte, und von denen man gern weiter erzählen hörte. Für Ariosto vertrat, wie Rajna vortrefflich bemerkte, das Gedicht Bojardo's die Stelle der Tradition, aus welcher der erzählende Dichter zu schöpfen pflegt.

Die Sarazenenkriege, die große gemeinsame Handlung des Innamorato, nehmen im Furioso ihren Fortgang. Agramante befindet sich mit seinem Heere in Frankreich und bedroht Paris, und Ariosto führt uns bis zu der Stelle, wo die Hauptstadt befreit, der Feind besiegt, die Christenheit gerettet ist. Aber betrachtet man diese wirklich als die Haupthandlung und den Kern des Ganzen, so würde sich das größte künstlerische Mißverhältniß herausstellen; die Episoden würden den Hauptgegenstand beständig überwuchern und verdunkeln. In der That ist jene große gemeinsame Unternehmung nicht innerlich, sondern nur äußerlich der Mittelpunkt des Erzählten; sie dient dazu, die zerstreuten Fäden hin und wieder zu vereinigen, nicht aber so, daß dieselben wirklich mit Nothwendigkeit von ihr aus- und zu ihr zurückliefen. Die einzelnen Helden sind entfesselt in ihrer Individualität; was sie umhertreibt von Land zu Land, ist die Liebe und die Ehre: Desio di laude ed

impeto d' amore (XXV, 1), und in diesen Abenteuern, in welchen sich die Kraft und Empfindung der Persönlichkeit zu entfalten vermag, ist das wahre Interesse des Gedichtes. Die bunte, mannichfach bewegte und vor unseren Augen beständig wechselnde Welt des Ritterthums ist zum Tummelplatze der Phantasie geworden, welche sich hier in freiem, leichten Spiele ergeht. Die religiösen und politischen Interessen, wie sie etwa das Epos erfordern würde, stehen dieser Dichtung fern, welche wesentlich nur Beschäftigung und Ergötzung der Einbildungskraft sein will. Eine einzige auf das Reale gerichtete Absicht kann man wahrnehmen, die des Hofmannes, welcher für seinen Fürsten schreibt, bei Bojardo schon vorhanden, doch erst gegen das Ende hervortretend, bei Ariosto weit mehr in den Vordergrund gerückt, die Lobpreisung der Familie Este, deren Vorfahren Ruggiero und Bradamante eine so bedeutende Stelle unter den Helden einnehmen, und deren providentielle Bestimmungen prophezeit werden. Aber zum Glück ist auch diese Absicht secundär geblieben, und das Gedicht kein Panegyricus geworden. Und schließlich nahmen doch die Schmeicheleien selbst gleichfalls die Färbung an, welche alles Uebrige hatte; niemand, auch nicht der Dichter und die gefeierten Este glaubten wirklich an diesen vermeintlichen Vorfahren Ruggiero und seine Thaten; die Stammhelden waren hier nicht reale Wesen der Vorzeit, wie in den echten Epopöen oder bei Virgil. Es war eine phantastische Erfindung wie alles andere, flüchtige, augenblickliche Complimente.

Alle diese Geschichten Ariosto's, alle diese Gestalten, welche an uns vorüberziehen, wollen nichts sein als sie selbst, sind sich selbst Zweck, als Hervorbringungen der Kunst. Für Dante war die Poesie Lehre der Weisheit im Gewande der Allegorie; die Renaissance stellt die Wirklichkeit dar um ihrer selbst und ihrer Schönheit willen, nicht wegen verborgener symbolischer Bedeutung. Allegorische Episoden, wie die von Alcina und Logistilla, haben keine wahre didactische Tendenz, sind nur ein Mittel der künstlerischen Darstellung oder nehmen auch ironische Wendung. Die Belehrung findet noch ihre Stelle in den Sentenzen; aber auch diese sind ohne Prätension und ohne besondere Tiefe, einfach der Ausdruck einer heiteren, gutmüthigen Lebensklugheit in gefälligster Form:

„Die Weisheit läßt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen.“ (Goethe.)

Oft ist es dem Dichter mit ihnen garnicht so ernst; er gebraucht sie, wie sie ihm gerade bequem sind, und so dienen sie ihm auf's beste als Uebergänge nach einer Pause; sie fließen aus den erzählten Dingen und leiten in anmuthiger Weise hinüber zu den folgenden. Daher bilden diese Sentenzen meist den Anfang der Gesänge. Hier gebrauchte sie auch schon Bojardo zuweilen, und bereits vor ihm finden sie sich an Stelle der gewöhnlichen religiösen Anrufung hin und wieder in dem Volkspoem des Rinaldo. Aber Ariosto gab ihnen eine besondere Ausbildung, mit demselben rein künstlerischen, nicht wirklich didactischen Zweck, wie etwa die sententiösen Introductionen und Conclusionen im Decameron.

Allein diese luftigen Gestalten der ariostischen Poesie sind dennoch nicht etwa flüchtig gezeichnet, wie meist bei Bojardo. Auch Ariosto führt uns rapid vorwärts durch das glänzende Labyrinth seiner Erfindungen; Wechsel und Mannichfaltigkeit sind auch hier Mittel der Ergötzung; aber das Ereigniß selber behält sein Recht; die Kette der Begebenheiten bietet die Gelegenheit für die Reihe von interessanten und fesselnden Scenen, welche der Dichter vor uns hinzaubert. Am Schlusse von Bojardo's Buche schienen alle Mittel der Wirkung erschöpft; wenige lesen es zu Ende, die eine weitere Fortsetzung wünschen; der Verfasser hatte sich bereits ausgegeben und konnte sich nur noch wiederholen. Nun aber schreibt jene Fortsetzung ein anderer Dichter, und dieselben Gegenstände fesseln uns von neuem auf lange und so, wie sie es bei dem Vorgänger nie vermochten. Wir fühlen sogleich, hier ist ein feineres, höheres Leben; der Stoff ist in die Hände des wahren Künstlers gefallen. Umsonst hätte Ariosto versucht, mit Bojardo in der Erfindung neuer Begebenheiten zu wetteifern; nicht hierin konnte er ihm gegenüber die Originalität erreichen, sondern in der neuen Wendung, welche er den Dingen gab, der eigenthümlichen Verwerthung des Stoffes. Bojardo hatte die Figur der Angelica geschaffen, eine der glücklichsten, die wohl je die Poesie hervorgebracht hat; aber ihren wahren Reiz erhielt sie doch erst bei Ariosto, in diesem Abschlusse ihrer Geschichte, der Erzählung von ihrer Liebe

zu Medoro. Sie findet den schönen Jüngling in seinem Blute schwimmend an der Straße, und siehe da, plötzlich erwacht in der Grausamen das Gefühl, welches sie bisher verschmähte; sie, die Könige und Paladine von sich gewiesen hatte, muß sich in den niederen Kriegsmann verlieben. Von Mitleid ergriffen, bringt sie ihn in die Hütte der Hirten und pflegt ihn da mit ihrer Kunst; seine Wunden heilen; aber eine andere Wunde öffnet sich in ihrem Herzen. Sie kann das Feuer nicht verbergen, und die einst so kalte und stolze muß es nun sein, welche zuerst ihre Empfindung gesteht und um Erwiderung bittet; dem armen Jüngling wird zu Theil, wonach Orlando und Rinaldo, Ferraguto, Sacripante und Agricane umsonst begehrten. Und sie selbst hat die Liebe verwandelt; sie ist gedemüthigt, bestraft und beglückt zu gleicher Zeit (c. XIX). Was sich also hier erschließt, ist eben dasjenige, was im Innamorato zu sehr mangelte, das innere Leben; die glänzende Aeußerlichkeit der Erscheinung erhält ihren höheren Werth durch die Welt der Affecte, welche sich aus ihr entfaltet.

Ein vollendetes Seelengemälde giebt uns insbesondere die Erzählung von Orlando's Liebeseifersucht, die ihn zur Raserei führt (c. XXIII). Der Vorgang ist in seinem Werden und seiner Bewegung ergriffen, in dem rapiden Fortschreiten von Stufe zu Stufe und höchst wirkungsvoll mit einfacher Klarheit zur Darstellung gebracht. Mandricardo vergeblich im Walde verfolgend, kommt Orlando an die baumumstandene Quelle, dem Wanderer erwünschte Rast am heißen Mittag, aber ihm selbst zur Stätte der Pein bestimmt. Es ist der Ort, wo Angelica und Medoro glücklich waren; er sieht der beiden Liebenden Namen in das Gestein gegraben; er liest die Worte des Jünglings, welche sein Glück preisen und Heil und Segen auf den Ort herabflehen. Er will es nicht glauben, sucht sich selbst zu belügen, und indessen nistet sich fester und fester der Argwohn in seine Brust ein. Er gelangt in das Haus des Hirten, und fragt nicht, bange die furchtbare Wahrheit zu erfahren. Aber der Hirt kommt seiner Frage zuvor; er denkt den Traurigen zu erheitern durch die Geschichte jenes rosigen Liebesidylles, und zeigt ihm den Ring, den ihm das Paar zum Geschenke gelassen hat. Das ist für den Unglücklichen der letzte, entscheidende Schlag; das

Bett, in welchem er ruht, brennt wie Nesseln unter ihm, da er denkt, wer es vor ihm inne hatte; mitten in der Nacht springt er auf und wirft sich auf's Roß, irrt schreiend und jammernd im Walde fern von menschlichen Wohnungen. Der Zufall führt ihn von neuem zur Quelle und wüthend zerhaut er mit dem Schwerte das Gestein, das die Inschriften trägt, zerhaut die Zweige und Bäume, Felsen und Schollen, bis er endlich ermattet zusammenbricht.

Ariosto schildert seine phantastische Welt dennoch mit vollkommener Natürlichkeit, mit den feinsten der Realität abgelauschten Zügen und Motiven. Aber dabei bleibt es ein Spiel der Phantasie, gleichsam ein reizender Traum, der uns die Gestalten vorzaubert, so daß wir meinen, sie mit Händen greifen zu können, und sie im nächsten Momente wieder zerstört. Die Absicht geht nicht auf einen tiefen und ernsten Eindruck, auf packende Illusion der Wirklichkeit, sondern auf Ergötzung, nicht auf heftige Erregung des Gemüthes, sondern auf eine harmonische Befriedigung. Fortwährend verändert sich die Scenerie und die Handlung; wir werden in demselben Gesange vom Orient nach Frankreich, nach jenem zurück, und abermals nach Frankreich versetzt; fortwährend kreuzen sich die vielen Geschichten, welche in keinem innigen Zusammenhange stehen, und doch so geistreich und geschickt äußerlich verknüpft sind, daß wir ohne Mühe von der einen zur anderen übergehen. Der Wechsel gehörte zum Charakter der Gattung, wie sie Bojardo geschaffen hatte:

> Den Gaumen reizt Veränderung der Speise;
> So wird auch mein Bericht, bild' ich mir ein,
> Lass' ich bald hieher ihn, bald dorthin springen,
> Dem Hörer nicht so leicht verdrießlich klingen (XIII, 80).[1]

Jene Gestalten nämlich, die uns vorgeführt werden, wie sehr sie uns entzücken, sind nicht von solcher Tiefe der Anlage, daß sie eine dauernde Concentration des Interesses vertrügen. Wie der Dichter im eigenen Leben die Ungebundenheit über alles liebte, so schaltet er auch mit freier Willkür über seine poetischen Figuren, will sich an keine ganz aufgeben und schweift von der einen zur anderen, wie die Biene von Blume zu Blume. Ernstere Geister, wie Alfieri, nahmen Anstoß an diesem capriciösen Abreißen des

---

[1] Lod. Ariosto's Rasender Roland, übers. von Gries, Jena, 1804—8.

Fadens, welches der Wahrheit zuwider sei und den hervorgebrachten Effect gleich wieder vernichte. Aber sie bedachten nicht, daß die Gestalten des Gedichtes doch immer nur Wesen der Einbildungskraft von bewußter Irrealität waren, und, wenn man recht zusieht, so erkennt man, daß jenes Abbrechen durchaus nicht planlos ist; sondern gerade hier zeigt sich wieder glänzend das Geschick des Künstlers, sein richtiger Tact, dem Stoffe niemals zuviel zuzumuthen, von ihm nicht zu fordern, was er nicht geben kann, seine Erzählung da zu verlassen und sich zu einer anderen zu wenden, wo mit jener die höchste erreichbare Wirkung erzielt ist, und wo die Fortsetzung, statt einer Vermehrung des Interesses, nur eine Erkaltung desselben hervorbringen könnte.

Ariosto hat seinen Figuren Leben gegeben; aber freilich aus ihnen scharf und bestimmt gezeichnete Charaktere zu machen, das war für seine Befähigung und seinen Gegenstand gleich unmöglich. Seine Gestalten ähneln ihm selber; sie sind anmuthig und liebenswürdig; dramatische Energie darf man bei ihnen nicht suchen. Die Stimmung seiner Scenen ist eine gemäßigte und harmonische; die Schönheit ist es, die er überall sucht; daher verschwindet auch aus den leidenschaftlichen Situationen das Grelle und Gewaltsame; das tragische Pathos ist zur elegischen Weichheit herabgestimmt. So Zerbino's Tod (c. XXIV) an der von Mandricardo empfangenen Wunde; seine letzten Momente sind der Liebe geweiht, der Sorge um sie, die allein zu lassen ihn mehr schmerzt als der Tod, und die unglückliche Isabella neigt sich über ihn und empfängt von seinen Lippen den letzten Hauch. Hier ist alles voll zarter, gedämpfter Wehmuth; der Dichter sucht das Reizvolle und Anziehende, nicht das Ausdrucksvolle und Erschütternde. Bradamante, die aus Eifersucht um Ruggiero verzweiflungsvoll sich den Tod geben will, klagt dennoch nicht in wilden Tönen, sondern in weichen zärtlichen Accorden (XXXII, 42).

Neben Bojardo benutzte Ariosto zur Bereicherung seiner Erfindungen dieselben Quellen, aus denen schon sein Vorgänger geschöpft hatte, die Romane der Tafelrunde, die volksthümlichen Rittergeschichten und die classischen Schriftsteller. Bojardo hatte Roland verliebt gemacht, ein Zug, den er eben aus der Tafelrunde

entnahm, wo kein Ritter ohne Liebe sein konnte; Ariosto geht weiter und läßt den Helden aus eifersüchtiger Liebe rasend werden, und auch dieser Zug stammt aus der Tafelrunde, wo Tristan, Lancelot, Iwein in Raserei verfallen. Besonders ist die Aehnlichkeit von Rolands Wahnsinn mit dem Tristans unverkennbar. Aber Ariosto hat wieder das Vorgefundene erweitert und durch neue Einzelheiten belebt. Von bedeutendster Wirkung ist z. B. die von ihm erfundene Begegnung des Rasenden mit Angelica, wo er sie nicht erkennt, und in der Umnachtung seines Geistes, statt der einstigen ritterlich hohen Liebe, sie mit der blinden Begierde des Thieres verfolgt und ihr das Verderben bereiten würde, wenn sie nicht der Zauberring rettete. Am geistreichsten ist jedoch die Heilung des Helden; in der Tafelrunde geschieht sie einfach durch Salben und Medicamente, hier durch die Reise Astolfo's in den Mond, ein ebenso wunderlich tolles Heilmittel, wie die Krankheit selbst wunderlich und außerordentlich war, wodurch dann der comische Effect entsteht. Ueberall, wo Ariosto sich fremdes Gut zueignete — und er that es unendlich oft —, nehmen wir dasselbe wahr, d. h. die geschickteste Benutzung des Entlehnten, mit voller Freiheit und Beherrschung desselben, ohne je in der Nachahmung unterzugehen.

Der Classicismus Bojardo's war von der Art, daß man ihn volksthümlich nennen kann, ein Travestiren des Antiken in romantische Formen. Dieses hat sich bei Ariosto geändert; er nimmt nicht bloß Fabeln aus römischen Dichtern auf, wie Virgils Geschichte von Nisus und Euryalus in der von Cloridano und Medoro (c. XVIII, 165 ff.), Ovids Ariadna in seiner von Bireno verlassenen Olimpia (c. X), desselben Andromeda in seiner Angelica am Felsen (c. X, 93); sondern auch vielfach die einzelnsten Umstände, selbst Ausdrücke werden beibehalten. Classische Anschauungen, mythologische Bilder, Beispiele aus der griechischen und römischen Sage und Geschichte sind oft verwendet. Medoro spricht vom thebanischen Creon, Gradasso von Pompejus, Roland vergleicht den gefallenen Brandimarte mit den Deciern, Curtius und Codrus (XLIII, 174). Allein diese Helden sprechen eben nur wie die feingebildete Gesellschaft der Renaissancezeit, die sich in der Nachahmung der classischen Formen gefiel. Man kann es einen

Anachronismus nennen; aber in diesem Sinne wäre der ganze Orlando ein Anachronismus, da er ja durchaus nicht das wahre Ritterthum darstellt, sondern im Rahmen desselben die Neigungen und Tendenzen von des Verfassers eigener Zeit. Ein solcher Anachronismus gehört aber, wie Goethe bemerkte, gerade zum Wesen der Dichtung, welche lebendig und gegenwärtig, nicht gelehrte Vertiefung in die Vergangenheit sein soll. Ariosto's Classicismus ist daher wohl verschieden von dem Bojardo's, aber doch noch kein gelehrter, sondern ein lebendiger; die Erneuerung der Antike ist zugleich eine selbständige Umbildung derselben, wie man sie vorher bei Polizian findet, und wie man sie wahrnimmt bei den gleichzeitigen Malern und Bildnern, einem Rafael und Michelangelo.

Ueberhaupt spiegelt uns kein Dichter vollkommener als Ariosto das Kunstideal der Renaissancezeit, die Darstellung der irdischen Realität in der ganzen Pracht und Fülle ihrer Formen, die Darstellung des Menschen in seiner Kraft und Schönheit, in der reichsten Entfaltung seines Thuns und Empfindens, umgeben von einer eben so reichen und üppigen Natur, und weder diese noch jener an die engen Schranken der Wirklichkeit gebunden, sondern sich frei und zügellos entwickelnd in einer zauberhaften Region der Idealität. Die Kunst ist sich selbst Zweck geworden, ein reiner Cultus des Schönen. Und der vollendete künstlerische Typus der Renaissancezeit ist, wie sie es im Alterthum gewesen, die menschliche Gestalt in ihrer Unverhülltheit. Diese Aufgabe lockt auch Ariosto; jedoch war sie eine solche der bildenden Künste, und die Poesie konnte mit diesen in ihrer Lösung nicht wetteifern. Wo der Dichter die Alcina schildert (c. VI), bleibt er, in der detaillirten Aufzählung ihrer Reize, der minutiösen Weise Boccaccio's in seinen Beschreibungen weiblicher Schönheit nahe. Glücklicher sind die Gemälde der Angelica und der Olimpia, besonders das erste (X, 96). Es ist in eine einzige Octave zusammengedrängt; das Seelische mischt sich mit dem Körperlichen, die Aufzählung weicht der Zusammenfassung in ein Bild; sie gleicht der Statue; und die Schönheit wird wirksam, weil wir sie in Bewegung sehen; die Thräne rinnt aus ihrem Auge, der Wind spielt mit ihren Haaren. Bei der Olimpia wirkt

ästhetisch mehr als die nachfolgende Beschreibung das herrliche Bild vom Sonnenregen, dem ihr erröthendes und bethräntes Antlitz verglichen wird (XI, 65).

Die Situation des Perseus und der Andromeda oder, in das Romantische übersetzt, ein schönes nacktes Weib, an einen Felsen gefesselt, von einem Ungeheuer bedroht und von einem gewappneten Ritter vertheidigt, sie reizte den Dichter so sehr, daß er sie nicht allein reicher entwickelte, als er sie bei Ovid fand, sondern sie auch gleich darauf noch einmal wiederholte. Wie Angelica im 10. Gesange von Ruggiero, so wird im 11. Olimpia von Orlando befreit. Diese ganze Geschichte der Olimpia ist ein Zusatz der Ausgabe von 1532. Bei der ersten Gestaltung seines Gedichtes hatte sich Ariosto hier nicht genug gethan. Er scheut die Schwierigkeit nicht, welche in einer solchen Wiederkehr derselben Scene lag, und, anstatt sich erschöpft zu zeigen, entfaltet er erst beim zweiten Male alle Mittel seiner Darstellungsgabe und übertrifft sein eigenes Werk. Der Kampf ist hier ganz verschieden von dem ersten, mit noch größerer Anschaulichkeit und reicherer Fülle der Bilder geschildert, und, was mehr ist, er hat neue und nicht weniger bestrickende Farben gefunden, die Schönheit der Olimpia zu malen.

Ariosto besitzt eben, wie kaum ein anderer Dichter, die Magie des Styles; Alles, was er berührt, erfüllt sich mit Leben und Anmuth; wie durch einen blühenden Zauberhain wandeln wir auf den verschlungenen Pfaden seiner Fictionen. Und die so höchst vollendete Form des Gedichtes scheint ganz mühelos entstanden; wir glauben den feingebildeten Mann inmitten des Hofkreises eleganter Cavaliere und schöner Damen zu sehen und die Rede leicht und gefällig von den Lippen fließen zu hören, denen alle begierig lauschen. Und doch ist, wie immer in der Kunst, auch hier die Vollkommenheit nur durch Fleiß und Sorgfalt erreicht; diese Leichtigkeit und Grazie der Form ist bei Ariosto das Resultat der eifrigsten Arbeit. Wie Petrarca besserte und feilte er unablässig an seinen Versen, so daß sein Manuscript, wie er den 14. Juli 1512 dem Marchese von Mantua schrieb, für jeden andern als ihn selbst unleserlich war. Das Studium der großen florentinischen Dichter und seinen eigenen, freilich nur zweimonatlichen Aufenthalt in Florenz (1513) machte

er sich wohl zu Nutze; sein provinzieller Dialect kommt schon in der ersten Ausgabe nur selten einmal in einer Kleinigkeit zum Vorschein. Hiermit jedoch war seine unermüdliche Sorgfalt nicht zu Ende; die zweite Ausgabe (1521) enthielt freilich noch keine bedeutenden Aenderungen; die dritte aber von 1532 vermehrte die Zahl der Gesänge von 40, die es erst waren, auf 46, und gab vieles Alte in erneuerter Gestalt. Er fügte Octaven hinzu, strich bisweilen vorhandene, versetzte manche von einer Stelle an die andere, und gab ihnen oft durch eine leichte Besserung erst die vollendete Rundung, den gefälligen Fluß, den wir heute an ihnen bewundern. Er that sich im Feilen nie genug und änderte noch während des Druckes. Indessen hat man doch auch die Verschiedenheit der beiden Ausgaben von 1516 und 1532 übertrieben, die letztere als ein wesentlich neues Werk bezeichnet, was sie nicht ist.

Vollendete Rundung, verbunden mit Freiheit und Natürlichkeit, oft eine scheinbare Nachlässigkeit, welche dennoch aus der höchsten Kunst entspringt, das ist der Charakter von Ariosto's Octave. Und dieses ist sein Styl überhaupt, ein bequemes Vorwärtsschreiten, über welchem unvermerkt die größte künstlerische Weisheit waltet; immer gerade an den interessanten, reizenden Stellen des Weges weiß er uns festzuhalten und gerade so lange, als der Gegenstand es verträgt. Die glänzenden Mittel, die ihm zu Gebote standen, hat er nicht mißbraucht, bei aller Lebendigkeit sich von Uebertreibung und Raffinement fern gehalten und uns die Situation stets in ihrer so liebenswürdigen Einfachheit gegeben ohne falschen Prunk. Die Scene von Zerbino's und Isabella's Wiederbegegnung, welche so reich ist an zarten wechselnden Gefühlen, entwickelt sich dennoch vollständig in nur 4 Stanzen (XXIII, 64 ff.). Dieses ist die wunderbare Objectivität Ariosto's; er sucht nur seinem Gegenstande gerecht zu werden, nicht an ihm seine Virtuosität zu zeigen; die Dinge, eingegangen in seinen Geist, kommen wieder zum Vorschein in ihrer natürlichen Klarheit; die schöne Realität ist sich in ihrer Erscheinung genug und bedarf nicht des Putzes. Daher sagte Galilei, Ariosto und Tasso vergleichend, dieser sage Worte, jener sage Dinge; Tasso schien ihm schöner, d. h. regelrechter und geschmückter, Ariosto gefiel ihm besser; er nannte ihn den göttlichen und leitete aus der

eifrigen Lectüre des Orlando die Klarheit her, welche seine eigenen Schriften besitzen.

Wir sahen bei Bojardo, wie nothwendig aus dem Charakter der modernen Ritterdichtung die Ironie hervorging, welche diese ritterliche Welt nicht zertrümmerte, da man ja immer noch in ihr sich zu spiegeln liebte, aber welche sie doch belächelte und nicht als ernst gemeint nahm. Bei Ariosto hat dieses comische Element, wie alles andere, eine neue Fruchtbarkeit und eine feinere Ausbildung erhalten. Die Ironie begleitet seine Erzählungen; aber ihre Aeußerungsweise ist eine verschiedenartige; bald scheint sie gänzlich verschwunden, bald schwebt sie kaum bemerkbar über der Darstellung, bald endlich bricht sie ganz offen hervor. Ernst und Scherz mischen sich mit einander. Auf die comische Geschichte von der schlauen Fiammetta (c. XXVIII) folgt die tragische vom Ende der treuen Isabella, eine der affectvollsten Stellen des Gedichtes. Die Klage um den Tod Brandimarte's findet sich in demselben 43. Gesange, in welchem wir zwei andere jener beliebten Novellen von Frauenintriguen und Verführungen lesen. Dennoch aber fühlen wir keine grellen Contraste, folgen vielmehr dem Dichter gerne, der uns so mannichfach zu unterhalten weiß:

> Herr, mir geziemt's, dem Spieler nachzustreben,
> Der auf dem feinen Instrumente bald
> Läßt andre Tön' und andre Saiten beben,
> Bald in die Höh' und bald hernieder wallt (VIII, 29).

Es ist ein leichtes Hinübergleiten von dem einen zum andern; der Zwiespalt ist vorhanden, kommt aber nicht als Disharmonie zum Bewußtsein, weil der Ernst sich nie zum Pathos steigert, und der Scherz nie zum Burlesken und zur Caricatur herabsinkt, welche uns den Geschmack an den Figuren verderben würde. Diese eigenthümliche Mischung wirkt bei Ariosto das Wunder, daß wir an seine Gestalten nicht glauben und sie doch lieben und uns für ihr Schicksal interessiren.

Am meisten konnte das comische Element zurücktreten, wo die Scenen in besonderem Grade der Empfindungsweise des Dichters und seiner Zeit entsprachen, wie eben in den Geschichten von Cloridano und Medoro, von Medoro und Angelica, vom Ausbruch

der Raserei Orlando's, vom Tode Zerbino's und dem der Isabella. Gerade die Haupthandlung dagegen, oder die, welche es zu sein scheint, der Krieg Karls d. Gr. gegen Agramante, stand oft mit seinen realen Empfindungen in schwacher Verknüpfung; daher bemächtigte sich ihrer an mehr als einer Stelle die Ironie. Die Lösung, der endliche Sieg der christlichen Waffen wird zum guten Theile in wunderlichster Weise durch Astolfo herbeigeführt. Astolfo ist der rettende Held geworden, und das ist bezeichnend. Er, die glückliche Schöpfung Bojardo's oder vielmehr schon der Volksdichtung, hatte einen comischen Anstrich von Anfang an. Im Furioso ist er der wahre Typus des plan- und ziellosen Ritterthums, welches nur so nebenher etwas Nützliches, ja auch das Größte vollbringt. Während er den Kaiser in Frankreich hart bedrängt weiß, unternimmt er lustig seinen Spazierritt durch die Luft auf dem Hippogryphen, ohne anderen Zweck als die Welt zu sehen. Schon bei Bojardo hatte er keine unbedeutende Rolle; im Furioso giebt seine Reise in den Mond Roland den Verstand und damit der Christenheit ihr bestes Schwert wieder, und durch die göttliche Gnade erlangt er jene seltsame Reiterei und Flotte, mit denen er Biserta erobert und Agramante's Schiffe zerstreut. In den Volksdichtungen war Astolfo mit seiner Tollkühnheit und geringen Kraft ein Widerspiel zu den anderen Paladinen, welche dadurch nur um so tüchtiger und gewaltiger erschienen. Giebt man ihm eine so wichtige Rolle, läßt man ihn mehr ausrichten als Orlando und Rinaldo, so fällt damit ein Schein der Comik auf das Ganze.

Das Mittel der comischen Wirkung liegt bei Ariosto oft eben in der Natürlichkeit und Realitat seiner Darstellung, wenn er sie auch für das Wunderbarste und Phantastischste zur Anwendung bringt. So bei Orlando's Kampf mit dem Seeungethüme; eine so präcise Beschreibung des Unglaublichsten macht uns lächeln; das Wunder, handgreiflich geschildert, hört auf Wunder zu sein und wird comisch. Astolfo, um sein Heer in der Wüste zu sichern, fängt den heißen Südwind, auf Rath des hl. Johannes, in einem Schlauche und geht mit diesem getrost auf den Marsch (XXXVIII, 30). Durch inbrünstiges Gebet verwandelt er Steine in Pferde; wie sie den Berg hinunterkollern, bekommen sie Schwänze, Beine,

Hälse, Köpfe, fangen an zu wiehern, haben auch schon das Zaumzeug, und mit ihnen kann er 80 102 Mann beritten machen. Diese ironische Behandlung des Wunderbaren und Phantastischen fordert zu einer Vergleichung mit Dante's Comödie heraus, und man bemerkt den Gegensatz. Vollends kommen die Reminiscenzen an Dante's Hölle direct zum Vorschein bei Astolfo's Besuch in der Unterwelt. Die Harpyen verfolgend, gelangt derselbe zu einer Höhle, geht hinein und findet sich in Dunkelheit und durchdringendem Rauche; an der Decke sieht er etwas zappeln; es ist eine Seele, welche dort die Strafe ihrer Sünden leidet. Er ruft sie an, wie Dante die abgeschiedenen Geister anzureden pflegt, und sie erzählt ihm eine ganze Novelle; sie ist Lidia, die Tochter des Königs von Lydien, und trägt, so wie mit ihr viele andere, die Pein wegen der Grausamkeit gegen den Geliebten (XXXIV, 7 ff). Das erinnert an Boccaccio's fliehendes Weib der Pineta, und diese hartherzigen Schönen, welche zur Strafe für ihre Kälte hier in den Rauch gehängt sind, erscheinen wie eine Parodie der Francesca von Rimini[1]).

Dante, bei Erfüllung einer Aufgabe, wie sie der Poesie noch nie zugemuthet worden, sucht nach den höchsten und erhabensten Bildern, ringt mit der äußersten Anstrengung der Phantasie nach der adäquaten Darstellung des Uebernatürlichen. Ariosto umgekehrt reducirt dieses letztere auf die Dimensionen des Wirklichen und Natürlichen. Dante's spirituale Reise ist hier palpabel gemacht und materialisirt. Astolfo kommt in das irdische Paradies, und man giebt ihm dort Tisch und Bett, seinem Pferde Stall und Futter; er schmaust von den schönen Aepfeln da droben und muß sich gestehen, Adam und Eva seien doch etwas zu entschuldigen (XXXIV, 60). Am andern Morgen steht er auf, und der hl. Johannes unterrichtet ihn über die Bestimmung seiner Reise, von der er selbst nichts wußte; dann macht er sich mit ihm in Elias' Feuerwagen auf den Weg nach dem Monde, von wo er Rolands

---

[1]) S. Rajna, Fonti dell' Orlando, p. 467 ff. Bei dem Namen Lidia dachte Ariosto vielleicht an Horaz' Lyde, Od. III, 11, 25: Audiat Lyde scelus atque notas Virginum poenas . . .

Verstand holen soll. Der Mond ist nämlich der Ort, wo sich alles zusammenfindet, was auf Erden verloren geht. Gegenstände der verschiedensten Art sieht der Paladin da aufgespeichert, und die Aufzählung derselben gestaltet sich zu der geistreichsten Satire auf die Dinge dieser Welt. Die Narrheit fehlt da ganz; die behalten wir uns hier unten; dagegen von dem Verstande ist eine ungeheure Masse vorhanden; er steht auf Flaschen gezogen, und jegliche trägt ein Etikett mit dem Namen des ehemaligen Inhabers.

Wenn man sieht, wie natürlich bei Ariosto die Ironie aus dem Wesen der behandelten Gegenstände selber entsprang, so kann man sich nicht eben wundern, wenn sie auch dasjenige ergriff, worin eine reale Absicht des Autors lag, die Schmeichelei. So ist es namentlich in den Prophezeiungen, welche Bradamante am Grabe Merlino's über das Haus Este erhält. Die Idee, zum Zwecke des Panegyricus, dem Stammhelden die glorreichen Nachkommen zu zeigen, bevor sie geboren sind, rührt von Virgil her; aber bei ihm sind die Geister, die Anchises den Sohn sehen läßt, wirklich die Seelen, welche nach platonischer Auffassung im Jenseits ihrer künftigen Geburt harren. Bei Ariosto dagegen ist es ein Zauberspuk, eine Maskerade, welche die Magierin Melissa veranstaltet. Die edlen Herren des Hauses Este werden dargestellt von vermummten Teufeln, vor denen Bradamante durch besondere Vorsichtsmaßregeln geschützt werden muß, damit sie ihr kein Leides anthun (III, 20). War die Comik an dieser Stelle beabsichtigt oder bloßes Ungeschick? Sicherlich zeigt der Dichter überhaupt in seinen Schmeicheleien wenig von seinem Geist und seiner Gewandtheit. Diese Erfindungen sind, selbst für den encomiastischen Zweck, wenig glücklich zu nennen, und dabei wählt er die Stellen für deren Anbringung ebenso auf's Gerathewohl und oft ebenso unpassend, wie es Bojardo that, nur in viel reicherem Maße. Hier ein Zelt mit des Cardinals Ippolito Heldenthaten, dort die beliebte Loggia mit prophetischen Gemälden, ein Brunnen Merlino's mit allegorischen Sculpturen bezüglich auf Karl V., Franz I., Heinrich VIII. von England und Andere, ein anderer Brunnen mit hohen Frauen als Caryatiden, stehend auf den Schultern je zweier Männer, welche sich durch den weit geöffneten Mund als ihre Sänger kund geben. Alles das

macht nur in unbequemer Weise den Fluß der Erzählung stocken, und die Helden des Gedichtes selbst kümmern sich um diese Wunderdinge sehr wenig, gaffen sie an und gehen ihrer Wege. Allein dieses Ungeschick macht dem Dichter Ehre, und hinter allen den barocken Erfindungen möchte man ebenso ein flüchtiges, feines Lächeln vermuthen, wie hinter dem nihil castius im Epigramm auf den Cardinal.

Besser mag es uns gefallen, wenn Ariosto in seinen Versen die gleichzeitigen Künstler und Dichter preist, wie besonders am Ende. Seine Barke kehrt, nach dem langen Wege, den sie zwischen stets wechselnden Gestaden durchmessen hat, endlich heim; da erwarten ihn am Ufer, grüßend und Beifall spendend, edle Frauen und berühmte Dichter, seine Freunde, unter ihnen Bembo, Sannazaro, Bernardo Tasso, unter ihnen auch „die Geißel der Fürsten, der göttliche" Pietro Aretino. Ihre Namen geben uns hier gewissermaßen das Gefühl des eleganten und gebildeten Publikums, für welches das Werk bestimmt war.[1])

Die Ironie ist zugleich die Wahrheit der ariostischen Schöpfung, indem sie dieselbe der Realität gegenüber auf den richtigen Standpunkt rückt; sie repräsentirt das moderne Bewußtsein gegenüber dem Fabelhaften der Rittergeschichten. Einerseits verdichtet Ariosto jene Fabelwelt zu voller Realität und Naturwahrheit, und andererseits läßt er sie selbst in die leichte Luft zerfließen, aus der er sie gebildet hat. Mit ganz ernster Miene kann ein Dichter die Dinge nicht behandeln, an deren Wahrheit und Möglichkeit er selbst und sein Publikum nicht glauben. Was übrig bleibt, ist hier Ernst und Scherz so zu mischen, daß der eine wie der andere seinen Werth behält. Das hat Ariosto gethan. Zeitweise vergessen wir uns und fühlen uns heimisch in dieser Welt der Fiction, als wäre sie die wirkliche Welt. Aber auf die Dauer ist das nicht möglich; die wahre Realität drängt sich ein; die Phantasie senkt die Flügel, und die Ironie zerstreut ihre Gestalten, bis sie sich zu neuem Fluge erfrischt hat.

---

[1]) Freilich folgte auch damit Ariosto nur einer allgemeinen Sitte; diese Belobigung anderer lebender Schriftsteller in langer Aufzählung findet sich seit dem 15. Jahrhundert sehr oft. Man buhlte damit um den Beifall der Berufsgenossen, wie anderswo um die Gunst der Fürsten.

Wie alle bedeutenden dichterischen Werke, ist der Orlando Furioso zugleich ein Denkmal der Cultur seiner Epoche; er ist für die italienische Renaissance, was Dante's Comödie für das italienische Mittelalter war, der Ausdruck des Zeitgeistes in der Kunst. Die ganze reiche Welt, wie wir sie in der Comödie finden, in ihrer Abstufung vom Tragischen zum Comischen, kehrt hier wieder mit der Mannichfaltigkeit ihrer Gestalten, aber ohne jene tiefgehenden Wurzeln im Inneren des Dichters, und daher von jenen Gewaltsamkeiten und Contrasten umgestimmt zu weicher, flüchtiger Harmonie. Für Dante waren seine Figuren wirkliche Wesen, die er gesehen, geliebt, gehaßt, bekämpft hatte, deren Anblick seine Theilnahme, seinen Abscheu, seine Leidenschaft erregte; für Ariosto sind die seinigen poetische Fictionen, die er als solche innig liebt, die er eifrig formt und bildet, aber die er nach Willkür schafft und zerstört. Die Poesie hat sich von den ersten Interessen des realen Lebens geschieden und ist wesentlich eine Unterhaltung und Ergötzung der vornehmen Gesellschaft.

XXV.

Castiglione.

Die italienische Dichtung des 16. Jahrhunderts war vorzugsweise Hofpoesie. Bojardo's und Ariosto's große Gedichte spiegelten in den idealen Zügen einer phantastischen Welt der Eleganz und feinen Sitte die höfische Gesellschaft der Zeit mit ihrer Empfindungs- und Denkweise wieder. Castiglione unternahm es, in seinem Cortegiano diese Gesellschaft, welche den Boden für die Entwickelung der damaligen Literatur bildete, direct darzustellen, so jedoch, daß auch sein Bild sich zu einem idealen gestaltete. Und niemand war zur Erfüllung dieser Aufgabe geeigneter als Castiglione, da er selbst einer der ausgezeichnetsten Cavaliere und eine Zierde der Höfe gewesen ist, an denen er verweilte.

Der Graf Baldassar Castiglione war am 6. December 1478 in Casanatico bei Mantua, einer Besitzung seiner Familie, geboren, erhielt seine classische Bildung in Mailand von Merula und Demetrius Chalcondylas, erwarb sich zugleich die vollendete Gewandtheit in allen ritterlichen Künsten, trat zuerst in die Dienste Lodovico Sforza's und, nach dessen Untergang, in die seines eigenen Fürsten, des Marchese Francesco Gonzaga, mit dem er 1503 auf französischer Seite in der unglücklichen Schlacht am Garigliano kämpfte. Bei einem Aufenthalte in Rom lernte ihn Herzog Guidobaldo von Urbino kennen und nahm ihn in seine Dienste, was Castiglione die Ungnade des Marchese zuzog. Am 6. September 1504 kam er zum ersten Male nach Urbino. Es war damals der feingebildetste Hof von Italien; den Mittelpunkt desselben bildeten zwei edle Frauen, die Herzogin Elisabetta Gonzaga, der Castiglione durch seine Mutter verwandt war, und deren Schwägerin Madonna Emilia Pia, und um sie schaarten sich Männer von Geist und literarischen Verdiensten, wie Ottaviano Fregoso, der spätere Doge von Venedig, Federigo Fregoso, später Erzbischof von Salerno, Cesare Gonzaga, ein Vetter Castiglione's und vertrauter Rathgeber des Herzogs, Giuliano de' Medici, Graf Lodovico da Canossa. Nicht lange nachher kam auch Bembo zu 6 jährigem Aufenthalte. Man wetteiferte darin, der Gesellschaft neue, glänzende Zerstreuungen zu verschaffen. Für den Carneval 1506 dichtete Castiglione in Gemeinschaft mit Cesare Gonzaga seine Ecloge Tirsi zur Verherrlichung der Herzogin und ihrer Umgebung, welche die Verfasser dann selbst recitirten. Durch dieses wurde ein anderes Festspiel von Bembo und Ottaviano Fregoso angeregt, welches am letzten Carnevalsabend des folgenden Jahres zur Aufführung kam. Die beiden Verfasser erschienen maskirt als Priester aus dem fernen Reiche der Venus, während ein dritter als Dolmetscher sie einführte und das Gedicht in Octaven vortrug. Von einer weit prunkvolleren Theatervorstellung berichtet ein Brief Castiglione's ohne Datum an Lodovico von Canossa; man spielte die Calandria von Bibbiena; die Decorationen waren mit großem Aufwande von Malerei, Sculptur und Architektur hergestellt. Da des Dichters Prolog zu spät ankam, so wurde statt dessen ein solcher

von Castiglione recitirt; die Intermezzi von mythologischen Pantomimen und Tänzen müssen nahezu den Eindruck der Comödie erdrückt haben; sie bildeten unter sich ein zusammenhängendes Ganzes und wurden allegorisch gedeutet in einem Epilog von Castiglione in Octaven, welchen ein Amorino sprach. Diese Verse sind nicht erhalten.

Castiglione schrieb noch andere Poesieen, italienische und besonders lateinische, welche zu den elegantesten der Zeit gehören. Die Zahl dieser Lieder ist aber eine kleine; Castiglione hat wenig literarisch producirt; die Beschäftigung mit kriegerischen und diplomatischen Dingen ließ ihm bald nur noch selten Muße. Schon im Herbste 1506 sendete ihn Herzog Guidobaldo zu König Heinrich VII. nach England, von wo er Anfang März des folgenden Jahres nach Urbino zurückkehrte. Es folgte bald darauf eine Mission an den König von Frankreich nach Mailand. Als im April 1508 Guidobaldo gestorben war, blieb Castiglione im Dienste seines Nachfolgers Francesco Maria della Rovere, nahm Theil an dem Feldzuge Papst Julius' II. gegen die Venetianer und anderen kriegerischen Unternehmungen des Herzogs, und erhielt zum Lohn für seine Verdienste das Castell Nuvillara im Pesaresischen. Unter Leo X. ward er Gesandter in Rom und stand hier in Verkehr mit den bedeutendsten Schriftstellern und Künstlern, besonders auch mit Rafael, der gerne seinen Rath für seine Compositionen annahm und in seinem Auftrage verschiedene Werke ausführte, wie das berühmte, jetzt im Louvre befindliche Porträt des Grafen. Francesco Gonzaga gab endlich den lange gehegten Groll auf; 1516 kehrte Castiglione in seine Vaterstadt zurück und vermählte sich hier mit Ippolita Torelli. Zwei kurze Briefe an sie, welche erhalten sind, thun in ihrer schlichten Kunstlosigkeit seine innige Liebe für die Gattin kund, und in dem schönsten seiner lateinischen Gedichte läßt er sie in Briefform, nach Weise der Heroiden Ovids, über seine Abwesenheit klagen. Es war 1519, da er als Gesandter Federigo Gonzaga's nach Rom gegangen war; kurz darauf (1520) wurde ihm Ippolita durch den Tod entrissen. 1523 ward er von neuem mantuanischer Gesandter in Rom, und Clemens VII. ernannte ihn zum Protonotar und schickte ihn, mit Einwilligung des Marchese, als Nuntius

an den kaiserlichen Hof nach Madrid, wohin er den 11. März 1525 gelangte. Er folgte Karl V. im April nach Toledo, und 1526 nach Sevilla und Granada. Im folgenden Jahre traf ihn wie ein Donnerschlag die Nachricht von der furchtbaren Plünderung Roms, und um so schmerzlicher, als Papst Clemens ihm theilweise die Schuld gab, weil er ihm nicht mitgetheilt habe, was man am spanischen Hofe im Schilde führte. Er rechtfertigte sich in einem Schreiben an den Papst aus Burgos vom 10. December 1527, und gegen den Spanier Juan Valdes, den späteren Lutheraner, der damals noch Secretär des Kaisers war und in einem Dialoge die Plünderung Roms als ein Gericht Gottes für die vielen Sünden der Geistlichkeit dargestellt hatte, schleuderte er seine lange grimmige Epistel, welche mit Inquisition und Scheiterhaufen droht und mit ihrer Heftigkeit die tiefe Erregung im Geiste des Verfassers offenbart. Der Papst erkannte seine Unschuld an, der Kaiser erwies ihm die größten Ehren; allein der Kummer nagte ihm am Herzen, und er starb nach kurzer Krankheit in Toledo am 7. Februar 1529.

Den Cortegiano verfaßte Castiglione, wie die Widmung an Don Miguel de Silva besagt, in Erinnerung an die schönen Zeiten in Urbino und den Glanz dieses Hofes unter Herzog Guidobaldo; dieser Epoche wollte er ein bleibendes Denkmal setzen. Den ersten Entwurf schrieb er in wenigen Tagen nieder, und vollendete das Werk im März 1516, also um dieselbe Zeit, wo Bembo seine Prose in der Hauptsache abschloß und die erste Ausgabe des Furioso erschien. Am 20. October 1518 sendete Castiglione den Cortegiano an Bembo, um dessen Rathschläge zu hören; aber die vielen Reisen und Geschäfte ließen ihn die Herausgabe noch 10 Jahre, bis 1528, hinausschieben.

Der Herzog Guidobaldo, so erzählt der Autor zu Anfang, pflegte sich, da er seit seiner Jugend leidend war, nach dem Abendessen zeitig zur Ruhe zurückzuziehen; aber um die Herzogin und Madonna Emilia blieb dann die Gesellschaft von Herren und Damen noch lange vereinigt, in fröhlichen Gesprächen, Scherzen und Spielen. Einen besonderen Schwung erhielten diese Unterhaltungen, als Anfang März 1507 Papst Julius durch Urbino gekommen war, und eine Anzahl seiner Cavaliere noch etwas länger dort zurück-

blieb. Castiglione war damals selbst in Urbino; aber aus Bescheidenheit, um sich nicht persönlich in die Dialoge einführen zu müssen, fingirt er, daß er noch in England gewesen, und nur durch andere davon gehört habe. Als man eines Abends, so fährt er fort, wieder beisammen saß, ordnete Madonna Emilia an, jeder der anwesenden Herren solle, der eine nach dem anderen, ein neu erfundenes Spiel vorschlagen. Es werden nun große Subtilitäten ausgesonnen und alle verworfen, bis man zu dem Vorschlage Federigo Fregoso's gelangt, es solle, da der Hof von Urbino doch unzweifelhaft die trefflichsten Hofmänner in Italien aufweise, einem aus der Gesellschaft geboten werden, die Eigenschaften des vollendeten Hofmannes aufzuzählen: di formar con parole un perfetto cortegiano. Der Graf Lodovico da Canossa wird dazu bestimmt, und er entwirft, oft von Einwänden der Anderen unterbrochen, das verlangte Bild der Vollkommenheit: Der Hofmann soll von adeliger Abkunft sein; der wahre Beruf desselben sind die Waffen; er muß sie mit Geschick führen, gewandt sein in allen ritterlichen Fertigkeiten, im Tummeln des Rosses, im Lanzenbrechen, im Stiergefechte; er sei kühn und muthig, aber ohne Prahlerei. Mit den Beweisen der Kraft paare sich stets die Zierlichkeit und Grazie, mit der Cultur des Leibes gehe die des Geistes Hand in Hand. Der Hofmann sei ein guter Gesellschafter, ein flinker Tänzer; er muß mit Eleganz zu reden verstehen, lateinisch und griechisch können, die Dichter und Historiker gelesen haben, sei selbst geübt, Verse und Prosa zu schreiben, besonders in der Vulgärsprache. Er muß der Musik kundig sein, singen und mehrere Instrumente spielen, soll von der Malerei einen Begriff haben, wenigstens so viel, um dadurch seinen Sinn für die Erkenntniß und den Genuß der Schönheit zu schärfen. Ueberall aber hüte er sich vor Affectation, sei in allen Dingen bewandert, ohne es doch hervorzukehren; es muß stets sichtbar bleiben, daß keine der Künste, in denen er glänzt, sein Beruf sei, diesen vielmehr nur die Waffen bildeten. Zu diesen Regeln des Grafen Lodovico fügt am zweiten Abende Federigo Fregoso andere über die Art und Weise, wie jene löblichen Eigenschaften zu verwerthen sind. Dann redet Bernardo da Bibbiena über Witze und Scherze, und er und die übrigen erzählen eine Menge Anecdoten. Ein

Streit über den Werth der Frauen giebt den Anlaß, auch das Porträt der vollendeten Hofdame (donna di palazzo) zu zeichnen, wie es Giuliano de' Medici am dritten Abende in aller Kürze ausführt. Eine Hauptangelegenheit des Hoflebens ist die Liebe; über sie und ihre Gebräuche dürfen Vorschriften nicht fehlen; jedoch stellt sich Castiglione auf den Standpunkt strenger Moralität, wie er in der Wirklichkeit gar selten maßgebend war; nur unvermählte Damen sollen lieben, und nur mit der Absicht der Ehe.

Allein alle die Künste und Fertigkeiten, welche der Hofmann besitzen soll, würden für sich bloße Spielereien sein, wären sie nicht als Mittel einem höheren, ernsteren Zweck untergeordnet. Dieser besteht, wie Ottaviano Fregoso am vierten Abende zeigt, darin, das Wohlwollen des Fürsten in dem Maße zu erwerben, um ihm die Wahrheit sagen, ihn zum Guten anspornen, vom Schlechten zurückhalten zu können. Alle seine Fertigkeiten, das Reiten, die Waffenführung, die Musik, die Dichtung, die Liebesgespräche, sollen wie Blumen sein, mit denen er seinem Herrn den rauhen Weg zur Tugend schmückt. Man sieht, welche hohe, ideale Auffassung Castiglione von der Stellung des Hofmannes hatte; die cortegiania ist die Kunst, den Fürsten zu erziehen, zu berathen und zu leiten; in solchem Sinne waren, wie der Verfasser sagt, auch Plato und Aristoteles cortegiani, indem sie einsahen, daß man dem Fürsten nicht als gestrenger und trockener Zuchtmeister entgegentreten könne, den er nicht erträgt. Indessen ein solcher einsichtiger Rathgeber kann eigentlich nicht jung sein, und doch hieß es, der echte Hofmann müsse lieben. Es wird daher die Frage aufgeworfen, ob und wie diese Empfindung für den älteren Mann möglich sei. Bembo fällt die Beantwortung zu, und er entwickelt die Theorie der platonischen Liebe. Er war hierzu passend gewählt, da das dritte Buch seiner Asolani dieselben Ideen enthielt. Aber Castiglione hat weit mehr poetischen Schwung; er war wirklich Dichter, hat etwas von der mystischen Begeisterung Plato's, und diese findet einen warmen Ausdruck, weil er natürlicher schreibt, nicht in dem gesuchten Style Bembo's.

Und bewundernswerth ist die Kunst von Castiglione's Gespräch. Die meisten literarischen Dialoge sind nur Scheingespräche oder

Catechisirungen, wo der eine der Unterredner die ganze Weisheit des Autors auskramt und die anderen dazu die Statisten bilden. Bei Castiglione nehmen alle Personen lebendigen Antheil; es ist ein wirklicher Meinungsaustausch in schlagfertiger Rede und Gegenrede; jeder Sprechende ist mit einem bestimmten Charakter dargestellt, und der Verfasser legt seine Meinung bald diesem bald jenem in den Mund. Man bemerkt, daß diese Schrift auf Beobachtung gebildeter Unterhaltungen beruht, wie solche thatsächlich in Urbino stattfanden, obschon sie natürlich für die literarische Reproduction gerundet und vervollkommnet werden mußten.

Dieser Ton der Gespäche ist auch festgehalten bei den mancherlei Fragen und Problemen, welche zur Sprache gebracht werden. Die Beantwortung erfolgt meist nicht mit wissenschaftlicher Strenge oder bleibt auch wohl ganz dahingestellt; es ist oft nur ein leichtes Hingleiten über den Gegenstand, wie es einer eleganten Conversation vor den Damen wohl ansteht. Indessen gab es doch solche Probleme, die auch vor einer Hofgesellschaft eingehenderer Behandlung fähig waren, und zu diesen gehörte die Sprachfrage, welche damals noch neu war und jedem Gebildeten von Wichtigkeit für Rede und Schrift. Ihr ist daher ein bedeutender Theil der Unterhaltung des ersten Buches gewidmet, und in der Dedication hat der Verfasser seine Meinung noch einmal kurz zusammengefaßt. Dieselbe war direct entgegengesetzt derjenigen Bembo's, obgleich er diesem, wie wir sahen, sein Buch zur Beurtheilung sandte. Castiglione schätzt die Literatur des Trecento; aber er will sie nicht als Orakel betrachtet wissen; die veralteten und erstorbenen Worte soll man vermeiden; was beim Sprechen Affectation ist, das ist es auch in der Schrift. Die Norm der Schriftsprache ist der lebendige Gebrauch, und, wenn Toscana allerdings besonderes Ansehen verdient, weil es zuerst literarische Cultur besaß, so ist doch auch die Redeweise der anderen bedeutenden italienischen Städte, welche Mittelpunkte eines regen materiellen und intellectuellen Verkehrs bilden, nicht zu verachten. Man scheue sich nicht, Worte, die man an solchen Orten höre, zu verwenden, wofern sie wohlklingend und ausdrucksvoll sind, mögen sie immerhin nicht toscanisch sein. Auch Fremdworte, wenn sie sich eingebürgert haben, sowie gute Neubildungen aus dem Lateinischen

sind nicht zu tadeln, und, wo, wie es nicht selten geschieht, die mundartlichen Formen gewisser Worte der lateinischen Gestalt derselben näher geblieben seien als die entsprechenden toscanischen, da muß man jene vorziehen. Wenn dann diese Sprache nicht pura toscana antica sei, so sei sie italiana, comune, und er führt das später so oft wiederholte Beispiel der Griechen an, die sich aus den vier Dialecten ihres Landes eine fünfte, gemeinsame Sprache gebildet hätten. Die Hauptsache aber bleibt, daß man gute und schöne Dinge zu sagen habe; denn die schönsten von Petrarca und Boccaccio entlehnten Worte nützen nichts ohne schöne Gedanken.

Dieses sind im Ganzen gesunde Ansichten, wenn man absieht von der übertriebenen Vorliebe des Grafen für latinisirende Formen und latinisirende Orthographie. Varchi ließ ihn, indem er einen Ausdruck der Widmung falsch auffaßte, in seinem Ercolano mit Unrecht sagen, er habe lombardisch geschrieben; er meinte nur, daß er, im Gegensatz zu dem affectirten Toscanisiren, nicht jeden Lombardismus vermieden habe; vielmehr wollte er italienisch schreiben, in der Umgangssprache der Gebildeten aller Gegenden. Woher diese Gemeinsprache kam, und ob sie nicht etwa, trotz mancher fremden Elemente, eben aus Toscana stammte, das hat er freilich nicht überlegt.

Castiglione's Hofmann ist der Mensch in der universellen Ausbildung seiner Fähigkeiten; es ist, wie er zugesteht, ein Ideal, doch ein solches, dem manche in seiner Zeit sich annäherten, vor allem er selbst, der gleich gewandt mit dem Schwerte und der Feder war, in der Führung von Staatsgeschäften und in der geselligen Unterhaltung, der die Alten vortrefflich kannte, mit Eleganz lateinisch und italienisch schrieb und feines Verständniß für die bildenden Künste besaß: „so wie wir ihn selbst sehen, hat er den Hofmann beschrieben,“ sagte von ihm Ariosto (Fur. 37, 8). Das Leben und Wissen war damals reich und glänzend, aber doch nicht so complicirt wie heut', und eine harmonische Vielseitigkeit, ähnlich der der Alten, einem Manne von hervorragender Begabung noch möglich.

Allein dieses ideale Bild hatte in der Realität auch seine Kehrseite. Bei Castiglione erscheint der Hof als die Stätte hoher Bildung und edler Sitte, bei Pietro Aretino und vielen anderen als

eine solche der wüstesten Lasterhaftigkeit. Beide Auffassungen hatten Recht; die hoch entwickelte und allseitige Cultur, die Pracht und Schönheit in den äußeren Formen des Lebens verband sich mit einer großen sittlichen Corruption der Gesellschaft. Die alten Bande, welche die Leidenschaften und Begierden des Individuums im Zaume hielten, hatten sich gelockert, und das Verlangen nach Genuß suchte rücksichtslose Befriedigung. Es fehlte nicht an Religiosität; aber in den höheren Schichten der Gesellschaft war sie verständig, kühl, meist bloße Ceremonie, ohne Einfluß auf die Führung des Lebens. Das Gefühl der gesellschaftlichen Solidarität, der Pflicht war erschlafft; Moral wurde immer noch viel gepredigt; aber bei den meisten war es eine Phrase; ihr gegenüber erhob sich machtvoll die Stimme der Sinnlichkeit, und, wo das moralische Urtheil auf die Wirklichkeit angewendet wird, da zeigt sich die größte Unsicherheit und Verwirrung; das Reine und Unreine wird mit denselben Namen bezeichnet; neben dem feinsten Geschmack zeigt sich oft unverhüllt ein roher Cynismus. Gewissensbisse erwachen hin und wieder in dieser lebenslustigen Epoche, ein Drang nach Einkehr und gläubiger Vertiefung. Daher fanden die Bußprediger im 15. Jahrhundert so großen Beifall, nicht bloß beim Volke; daher die Macht Savonarola's, der vier Jahre lang Florenz mit seinen Predigten lenkte, es zur alten Frömmigkeit und Sittenreinheit bekehrt zu haben schien. Aber das waren vorübergehende Bewegungen, Uebertreibungen, welche dem Zeitbedürfniß nicht entsprachen, bis zur catholischen Reaction, welche durch die deutsche Reformation ihren Anstoß erhielt. Indessen, wenn die Verderbniß eine große war, soll man sich die ganze Zeit, wie manche thaten, als einen Sündenpfuhl vorstellen? An edleren Affecten fehlte es doch nicht; immer hat die Tugend neben dem Laster gelebt; die Geister und Empfindungen der Menschen in einer Epoche lassen sich nicht mit einem Worte beurtheilen. Wie die Anhänger Savonarola's die Zeit Lorenzo's de' Medici mit den düstersten Farben dargestellt haben, um das Werk ihres Meisters in um so hellerem Lichte strahlen zu lassen, so haben auch die Reformation und die catholische Reaction bei Ausmalung der Irreligiosität und Sittenlosigkeit der Renaissancezeit übertrieben. Man darf den Schriftstellern nicht zu einseitig folgen,

und nicht über das Cinquecento immer nur reden wie die Pietisten und Bußprediger. Die Satire übertreibt stets, verallgemeinert in der Indignation, und dazu bedenke man die damalige Sitte der offenen Rede, wo man jetzt vorsichtig verhüllt.

In Wahrheit krankte die Gesellschaft an einer tieferen und verhängnißvolleren Unsittlichkeit, an dem Mangel der Ideale, der hohen, gemeinsamen Ziele und Zwecke, welche das Thun des Menschen adeln. Das Individuum und sein persönlicher Vortheil drängt sich über Gebühr hervor, und zur Erreichung egoistischer Absichten wird jedes Mittel angewendet, ohne Widerwillen und Verachtung zu erregen. Diese Charakter- und Gesinnungslosigkeit ist insbesondere der Fehler der Literaten im 16. Jahrhundert.

Die literarische Productivität des 16. Jahrhunderts ist, verglichen mit der vorangegangenen Zeit, eine ungeheure. Die Leichtigkeit der Verbreitung durch den Druck, die Zunahme des lesenden Publicums förderten sie außerordentlich. Das Literatenthum war nunmehr ein besonderer Beruf, welcher seinen Mann ernähren sollte. Im Anfange der Renaissancezeit waren doch Schriftsteller und Gelehrter stets verbunden; die Gelehrsamkeit stand in erster Linie, und die Humanisten fanden ihren Platz an Universitäten oder als Staatsbeamte. Jetzt, wo die Vulgärsprache den Sieg davongetragen hatte, war die Gelehrsamkeit nicht mehr die nothwendige Begleiterin des Schriftstellerthums und nicht mehr seine Ernährerin. Auch das Buch brachte durch die Publication noch nicht so viel ein, wohl aber oft die Dedication, für welche man das Geschenk als schuldigen Tribut erwartete, und manche widmeten dasselbe Buch verschiedenen Personen, um ihren Gewinn zu vervielfachen. So wurde das literarische Treiben zum guten Theile Speculation auf die Freigebigkeit der Großen und Reichen, und die Abhängigkeit von der Gnade vornehmer Gönner, die Dienstbarkeit (servitù), wie man es nannte, war das gewöhnliche Loos des mittellosen Schriftstellers, des virtuoso, der von seinen Talenten leben wollte. Die große Concurrenz erzeugte einen niedrigen Wetteifer, führte zur Anwendung gemeiner Mittel, zu maßloser Schmeichelei, zu offener, schamloser Bettelei. Pietro Aretino ist der Typus dieses Literaten, dessen Feder ganz im Dienste äußerer Vortheile steht,

ohne Ideal und Selbstzweck der Kunst. Aber er unterschied sich vor den anderen durch das wunderbare Geschick, mit welchem er systematisch seine egoistischen Ziele verfolgte, und sich zu einer glänzenden, Achtung und Furcht gebietenden Stellung emporzuschwingen wußte. Seine Zeit hat ihn als einen großen Mann gefeiert; viele haben ihn verehrt, fast angebetet. Um so schlimmer ist es ihm bei der Nachwelt gegangen; man stellte ihn als die Incarnation der Verderbniß seines Jahrhunderts hin; sein Name wurde verabscheut wie wenige andere; alle Fabeln, welche seine Feinde erfunden hatten, wurden leicht geglaubt, und hefteten sich an ihn als eine Legende der Schmach und Verworfenheit. Die neuere Kritik hat auch hier Gerechtigkeit geübt und die Uebertreibungen beseitigt.

XXVI.

Pietro Aretino.

Die Tradition begann mit Pietro's Geburt, gab seiner Infamie den passenden Anfangspunkt; er sollte der Sohn einer Courtisane und in einem Hospital auf die Welt gekommen sein. In Wirklichkeit war seine Mutter Tita, für deren Andenken er in späteren Jahren lebhafte Pietät zeigte, eine anständige Frau, und ihr Mann, sein Vater ein armer Schuster Luca, dessen Familienname unbekannt blieb, da Pietro sich dieser Herkunft schämte und sich stets nur nach seiner Vaterstadt Aretino nannte. Er war geboren 1492, in der Nacht vom 19. zum 20. April, erhielt eine sehr geringe Bildung, verließ frühzeitig Arezzo und ging nach Perugia, welches er den „Garten" nennt, „wo seine Jugend blühte" (Lett. I, 49). Hier erwachte in ihm die poetische Neigung, angeregt durch ein Sonett Antonio Mezzabarba's, welches er noch nach 40 Jahren im Gedächtniß hatte (Lett. IV, 286). Seine eigentliche Laufbahn begann, als er nach Rom kam, und zuerst bei Agostino Chigi Aufnahme fand, dann in die Dienste Papst Leo's und des Cardinals Giulio de' Medici trat. Der lebenslustige römische Hof mochte sich

an seiner witzigen Unterhaltung und an seiner scharfen Zunge ergötzen, welche bald ihren Einfluß auf die Oeffentlichkeit auszuüben suchte. Er versorgte Meister Pasquino mit satirischen Versen. Unter der kurzen Regierung des strengen Hadrian konnte er sich daher in Rom nicht mehr gefallen, hatte vielleicht auch wegen seiner Pasquinaden zu fürchten. Er ging mit dem Cardinal Giulio nach Florenz, und am 3. Februar 1523 sendete ihn derselbe an den Marchese Federigo von Mantua mit einem Empfehlungsschreiben, welches beweist, wie hoch Pietro in seiner Gunst stand. Drei Wochen später schreibt der Marchese an den Cardinal mit der Bitte, Pietro noch länger bei ihm zu lassen, und rühmt seine joviale Gesprächigkeit und seinen seltenen Geist. Im Sommer verweilte er bei Giovanni dalle Bande Nere in Reggio und anderswo, und kam, nachdem der Cardinal Giulio als Clemens VII. den päpstlichen Thron bestiegen hatte, zu Anfang 1524 nach Rom zurück. Unvorsichtiger Weise mengte er sich in die Zwistigkeiten des Hofes, stellte sich auf Seiten des Erzbischofs von Capua, Nicolaus Schomberg, und des Bischofs von Vaison, Girolamo Schio, und zog sich dadurch die Feindschaft des Datars Giov. Matteo Giberti zu. Dieses wird der Grund seiner abermaligen kurzdauernden Entfernung gewesen sein; man hat dieselbe auch in Verbindung gebracht mit den Sonetten, welche Pietro zu Giulio Romano's von Marcantonio Raimondi in Kupfer gestochenen unanständigen Zeichnungen machte. Der Kupferstecher kam damals in das Gefängniß, und ward von härterer Strafe nur durch Pietro's eigene Fürsprache befreit. Daß er, der ein solches Beispiel vor sich hatte, gleich danach seine eigenen schmutzigen Verse hätte veröffentlichen sollen, ist wenig glaublich, und wahrscheinlich sind sie aus etwas späterer Zeit.

Am 3. August 1524 finden wir ihn in seiner Vaterstadt Arezzo, von wo ihn Giovanni de' Medici zu sich nach Fano einlud; aber am 13. November war er schon wieder in Rom und befand sich in hoher Gunst. Er besang Clemens in einem Lobliede, welches im December im Drucke erschien. Der Marchese von Mantua nennt ihn seinen theuersten Freund, äußert seine große Befriedigung darüber, gehört zu haben, daß Pietro allenthalben Gutes von ihm rede, namentlich auch vor dem Papste, der ihm gern sein

Ohr leihe, und bietet ihm alle möglichen Beweise seiner Gnade an. Und Pietro erwies ihm Dienste und Gefälligkeiten und verlangte dafür seine Bezahlung, ward trotzig, wenn dieselbe auf sich warten ließ, und lobte, wenn er sie erhalten hatte. Aber die Verse Pasquino's, welchen er in seinem Namen reden ließ, das Geschick, mit dem er seinen Einfluß beim Papste benutzte, erregten ihm Haß und Eifersucht. Als er eines Abends im Juli 1525 durch die Straße ritt, wurde er angefallen und erhielt zwei Dolchstiche in die Brust, von denen der eine Anfangs tödtlich schien. Der Thäter war der Bolognese Achille della Volta, welcher zum Gefolge Giberti's gehörte; er entfloh; der Papst ließ eine Untersuchung einleiten und mehrere Personen verhaften. Aber Pietro war nicht zufrieden; er sah, daß die wahren Anstifter seiner Rache unerreichbar blieben, beschuldigte Giberti, ja den Papst selber. Er mochte auch erkannt haben, daß er in Rom nicht die Rolle zu spielen vermochte, nach der er begehrte. Er verließ den päpstlichen Hof im October und hat ihn seitdem lange Zeit als den Herd aller Verderbniß geschmäht. Clemens' Gunst hatte er nicht eingebüßt; derselbe ließ ihn durch Schomberg von neuem an den Marchese von Mantua empfehlen.

Pietro kam jedoch nicht nach Mantua, sondern begab sich wieder zu Giovanni de' Medici; in dem kühnen Condottiere fand der verwegene Abenteurer der Feder den verwandten Geist, und er in ihm. Ihr Verhältniß ward ein sehr intimes; sie waren unzertrennlich. 1526 wurde Giovanni bei Borgoforte durch einen Schuß am Beine verwundet; Pietro verschaffte ihm die Aufnahme in Mantua, pflegte ihn mit treuer Hingebung, und in seinen Armen starb Giovanni nach der Amputation. Er blieb eine von Pietro's dauerhaftesten Affectionen; nie, auch nach langen Jahren, sprach er seinen Namen aus ohne Worte der höchsten Bewunderung und der schmerzlichen Erinnerung.

Bald darauf (den 25. März 1527) ließ er sich in Venedig nieder, von wo er sich nicht mehr auf längere Zeit entfernte. Er hatte sich den passendsten Wohnort erwählt, die freie Stadt, in der er unbehelligt blieb, vor fürstlicher Rache geschützt war, so lange er sich von der Politik der Republik ferne hielt, wo er für seine

Genußsucht und seine künstlerischen Neigungen Befriedigung fand, wie kaum irgendwo anders. Er liebte daher Venedig sehr und hat es oft gepriesen. Er wollte unabhängig sein, von seiner eigenen Arbeit leben, von dem „Schweiße seiner Tinte“, wie er sich in seiner grotesken Weise ausdrückte. Auf den Titeln seiner Bücher nannte er sich per la grazia di Dio uomo libero. Der Entschluß frei zu leben, in dieser Zeit des Höflingsthums, wäre edel gewesen; aber die Mittel, mit denen er sich die Unabhängigkeit erhielt, waren nicht besser als die Dienstbarkeit. Er diente nicht einem Herrn, aber dem Golde. Von Venedig aus übte er sein System der Bettelei und Erpressung in großartigem Maßstabe. Seine zahllosen Briefe gingen weit hinaus in die Welt, und als Antwort kamen reiche Geschenke, große Geldsummen, Pensionen, goldene Ketten und Schalen, prächtige Stoffe, Kleidungsstücke für ihn und Putz für seine Maitressen, köstliche Weine, Früchte und andere Eßwaaren. Er schrieb an Karl V. (Lett. I, 49): „Gewiß, wie Gott die Welt erweitert hat für seine (Karls) Verdienste, so muß er auch den Himmel erhöhen, da der Raum der ganzen Luft nicht den Flug seines Ruhmes zu fassen vermag,“ an die Kaiserin Isabella (ib. 138): „ich sage, daß es Sünde ist, nicht zu glauben, und Irrthum, nicht zu sagen, daß Ihr vor den Jahrhunderten empfangen und aufbewahrt worden seid im Geiste Gottes, bis sein Wille Euch mit Augustus verband.“ Oder Heinrich VIII. von England sagt er in der Widmung des 2. Buches seiner Briefe, er dürfe nicht zürnen, wenn ihm die Welt nicht Tempel und Altäre errichte, „da die unendliche Zahl Eurer ungeheuren Thaten sie blendet, wie die Sonne uns blenden würde, wenn die Natur sie von ihrem Orte nähme und sie uns dicht vor die Augen setzte.“

Wo er immer jemanden weiß, von dem er etwas hoffen kann, schreibt er an ihn, und unter den Adressaten seiner Briefe figuriren fast alle Fürsten und Großen Italiens und viele des Auslandes. Er schrieb sogar an Barbarossa, den Admiral des Großherrn, den Schrecken der Meere, sandte ihm eine Medaille mit seinem Bildniß, und erhielt eine schmeichelhafte Antwort. Er hatte auch seine Agenten, die ihn bei dieser Aufspürung und Einbringung der Beute unterstützten. Die Freunde müssen für ihn an den Höfen

wirken; sie machen ihn auf die für seine Schmeicheleien empfänglichen Persönlichkeiten aufmerksam. P. P. Vergerio empfiehlt ihm zu diesem Zwecke den Cardinal von Trient und giebt ihm auch an, wie er ihn fassen müsse (Lett. all' Aretino, I, 274). Ambrogio Eusebio zog an den Höfen umher, gab seine Schreiben ab und cassirte Geld dafür ein, und in einem Briefe aus Sevilla (ib. II, 43) bezeichnet er ihm mehrere hohe Herren als passende Objecte einer lucrativen Huldigung. Niccolò Franciotti theilt ihm mit, daß man am persischen Hofe von ihm rede, und er also dahin nicht umsonst schreiben werde (ib. I, 306). Wer ihn beschenkt, wer Pietro Aretino's Verdienste (virtù) belohnt, der ist groß und tugendhaft; das Lob steht im Verhältniß zum Werthe des Geschenkes; für Geld giebt er Ruhm. „Obschon mein Talent gering ist," sagt er Antonio de Leyva (Lett. I, 32), „so wird ihm doch, wenn Ihr mir für die 20 oder 30 Jahre meines Lebens das Brot gebet, die Kraft nicht fehlen, mehr als tausend Jahre hindurch Euren Namen lebendig zu erhalten." „Welche Colosse von Silber oder Gold," ruft er prahlerisch in einem späteren Briefe (VI, 4), „geschweige denn von Bronze oder von Marmor gleichen den Capiteln, in welchen ich Papst Julius, Kaiser Karl, Königin Catharina und den Herzog Francesco Maria ausgemeißelt habe? Sie sind ewig wie die Sonne" . . . . Und noch schamloser als Filelfo gesteht er, daß er für Geld schreibt, „daß ihm der Stachel der Noth das Papier beklecks̄t (imbratta) und nicht der Sporn des Ruhmes" (Lett. II, 52), und daß es ihn „wenig kümmert, wenn er lügen müsse, um diejenigen zu erheben, welche des Tadels würdig sind" (IV, 128).

Seine Schmeichelei ist grob; die Complimente, welche er spendet, scheinen uns lächerlich in ihrer Uebertreibung. Und dennoch gefielen sie in ihrer Zeit; seine Briefe wurden viel bewundert; dieser hochtönende, bombastische Phrasenschwall that dem Ohr der Gefeierten wohl und erzielte vollauf seine Wirkung. Aber diese beruhte auch auf der Persönlichkeit dessen, von welchem er ausging. Man schätzte sein Lob so hoch, weil man seinen Tadel fürchtete. Pietro Aretino stand allgemein in dem Rufe der bösesten Zunge. Er schmähte die Gemeinheit und den Geiz der Großen, welche das Talent nicht ehren; er predigte die Maximen der Freiheit

und der Menschenwürde: „Wenn die Herren Herren sind, so sind die Menschen Menschen", heißt es in der Comödie La Cortigiana (III, 7), und „über die Freiheit und Dienstbarkeit" dachte er einen Traktat zu schreiben. Ariosto nannte ihn im Furioso die „Geißel der Fürsten" (il flagello dei principi), und diesen Titel acceptirte er mit Stolz, ließ ihn von den Druckern über seine Bücher setzen. Er spielte den Vertheidiger des bedürftigen und nothleidenden Verdienstes: „Meine Feder, bewaffnet mit ihren Schrecken," so schrieb er an Giannantonio da Foligno (I, 85), „hat bewirkt, daß die Mächtigen in sich gingen und die schönen Geister aufnahmen mit erzwungener Höflichkeit, welche sie mehr hassen als die Unbequemlichkeiten. Daher müssen alle Guten mich werth halten; denn ich habe immer mit dem Blute für die virtù gekämpft, und durch mich allein geht sie zu unseren Zeiten in Brokat gekleidet und trinkt aus goldenen Bechern, schmückt sich mit Edelsteinen, hat Ketten, Geld, reitet wie eine Königin, wird bedient wie eine Kaiserin und verehrt wie ein Gott." Antonio de Leyva soll gesagt haben, der Aretino sei nothwendiger für das menschliche Leben als die Predigten; denn sie bringen auf den rechten Weg die einfachen Leute, und seine Schriften die hochstehenden. Er, hieß es, hatte die Wahrheit in die Gemächer und die Ohren der Mächtigen gebracht, zum Trotze der Schmeichelei und Lüge. „Wir, die wir unsere Zeit im Dienste der Fürsten verbringen," äußerte der Graf Gianiacopo di Monte l'Abbate, der Gesandte des Herzogs von Urbino in Venedig, „sind von unseren Herren geachtet und anerkannt, dank allein den Züchtigungen, welche ihnen die Feder Pietro's hat angedeihen lassen." Und ein Körnchen Wahrheit enthielten diese Hyperbeln; er hatte dazu beigetragen, das Loos des Schriftstellers zu verbessern, nicht moralisch, aber doch äußerlich; mit ihm begann man seinen Stand wohl nicht zu achten, aber zu fürchten.

Und er, welcher so redete, welcher sich den „Wahrhaften" (veritiero, uom verace) nennen ließ, welcher ein Emblem verwendete mit der Umschrift Veritas odium parit, er war es, der so grenzenlos schmeichelte, und selber zugestand, daß er log. Im allgemeinen kümmerte ihn dieser Widerspruch wenig; an Principien war ihm nichts gelegen, und er benutzte die beiden entgegengesetzten

Mittel zur Erreichung seiner Zwecke abwechselnd, wie es ihm passend schien. Indessen machte er zuweilen einen Versuch, sein Verfahren zu rechtfertigen: Wenn er bald die Fürsten zum Himmel hebe, sagte er, und bald sie in den Abgrund hinabschleudere, so zeige er ihnen mit dem Tadel das, was sie seien, und mit dem Lobe lehre er sie das, was sie sein sollten (Lett. III, 133), und Sperone Speroni that ihm den Gefallen, diese angebliche erziehende Kunst, die wie gemeine Schmeichelei und eigennützige Drohung aussah, mit schönen Worten zu rühmen, an die er natürlich selbst nicht glaubte (Lett. all' Aret. II, 326).

Mazzuchelli hat die Ansicht ausgesprochen, daß Pietro überhaupt garnicht der dreiste, rücksichtslose Tadler gewesen sei, als welchen man ihn betrachtete, und sich in diesen Ruf nur durch einen schlauen Kunstgriff zu bringen gewußt habe. In seinem Briefwechsel scheint das wirklich so; man findet hier wohl manche Unverschämtheiten und versteckte Drohungen; aber sie verlieren sich in dem Meere von Lobpreisungen. Dürfen wir jedoch nach den gedruckten Briefen allein die Kühnheit seiner Rede beurtheilen? Mit ihnen wollte er sich neue Wohlthaten und nicht ewige Feinde erwerben; es war natürlich, daß er ausschloß oder tilgte, was seiner leidenschaftlichen Natur die Wuth des Augenblickes dictirte, und was nachher Gefahr bringen konnte. Gewisse ungedruckte Briefe, welche seitdem zum Vorschein kamen, haben einen anderen Anstrich, und dann ist die Periode der Maldicenz auch vorzugweise die seiner früheren Jahre gewesen. Lod. Domenichi, der ihn gut kannte, schrieb an Pietro den 27. April 1541 (Lett. all' Aret. II, 253): „Wenn die Fürsten der Welt, erschreckt einstmals von der Geißel der Schriften, und jetzt gelobt von der Aufrichtigkeit Eures Herzens, nicht die prophetische Wuth Pasquino's, in welche Euch ihr Geiz gebracht hatte, mit ihren Tributen besänftigt hätten, so wären sie gewiß übler daran als der Ruhm, der auf seinem Wege vom Neid erfaßt wird; daher haben sie begonnen, das Verdienst (virtù) zu erkennen, welches die Himmel in Eure Brust gesetzt haben, und Ihr, Zeugniß abzulegen von ihrer Freigebigkeit, woher in der anderen Epoche (nell' altra etade) Eure Dankbarkeit sichtbar werden wird.“ Die gedruckten Briefe fallen meist in diese zweite Epoche; seine

Reputation ist schon fertig; wir finden ihn in der Position, welche ihm die Maldicenz geschaffen hatte und welche seine Lobpreisung befestigte.

Niemals war eine Feder mächtiger als die Pietro's; sie hatte, wie seine Freunde sagten, die Kraft, die Lebenden zu begraben und die Todten aus der Gruft zu ziehen, wie es ähnlich Filelfo von sich gerühmt hatte. Er hatte gewußt, sich einen gewaltigen Einfluß auf die öffentliche Meinung zu erobern, und seine Stimme war ein Factor, mit dem man in der Politik rechnete. Die Fürsten schmeichelten ihm; er konnte zwischen ihnen die selbständige Macht spielen, um deren Bündniß man wirbt, und natürlich erhielt der den Vorzug, welcher besser bezahlte. Dieses war der Grund, weshalb er, selbst ohne alle politische Ueberzeugung, sich in den Kriegen zwischen dem Kaiser und Franz I. auf Seiten des ersteren stellte, und unter den vielen Ehren, die ihm zu Theil wurden, bildeten den Glanzpunkt diejenigen, welche ihm Karl V. erwies, als er 1543 das venetianische Gebiet passirte, und Pietro im Gefolge des Herzogs von Urbino bei Peschiera ihn zu begrüßen kam. Der Kaiser ließ ihn zu seiner Rechten reiten, sagte ihm huldvolle Worte über seine Briefe, versicherte, daß beim Tode der Kaiserin Isabella nur sein Schreiben ihn habe trösten können, und daß alle Granden von Spanien Abschrift hätten von dem, was er ihm beim Rückzuge aus Algier geschrieben habe (Lett. III, 37 ff.). Er wollte ihn sogar mit sich nach Deutschland nehmen, worauf aber Pietro nicht einging.

An Ehren und Titeln war ihm nichts gelegen, wenn sie keine solide Beigabe hatten, und er machte sich über die thörichte Sucht nach ihnen lustig. Aber die Huldigungen derer, welche ihn beschenkten, nahm er gern an; denn sie erhöhten den Werth der Gaben, verwandelten sie ihm in den schuldigen Tribut seines Verdienstes, und als solcher rühmte er sich ihrer laut. Auf einer Medaille ließ er sich darstellen sitzend mit einem Buch im Arme wie ihm ein bewaffneter Mann, gefolgt von anderen Gestalten, ein Gefäß überreicht, mit der Umschrift: „Die Fürsten, denen die Völker Tribut spenden, bringen ihrem Diener den Tribut dar."

Sein glänzender Erfolg verschaffte ihm eine geräuschvolle Popularität; er war einer der bekanntesten und berühmtesten Menschen

seiner Zeit. Vornehme Herren kamen nach Venedig, um ihn zu sehen; Leute aller Nationen strömten in seinem Hause zusammen; Soldaten, Studenten, Mönche und Priester suchten bei ihm Hilfe, trugen ihm ihre Beschwerden vor, so daß er, wie er in seiner emphatischen Weise zu sagen liebte, „das Orakel der Wahrheit, der Secretär der Welt" geworden war, und „seine Treppen mehr abgenutzt wurden als das Pflaster des Capitols von den Wagen der Triumphatoren" (Lett. I, 206). Sein Porträt in Medaillenform war im Publikum verbreitet; man sah es an der Façade der Paläste, auf den Kammkästen, auf den Rahmen der Spiegel, auf den Majolicatellern, zwischen den Köpfen von Alexander, Caesar und Scipio. Man benannte Gegenstände nach seinem Namen, um sie damit anzupreisen; eine Art Glasgefäße, welche in Murano nach seiner Erfindung mit Malerei im Geschmacke Giovanni's von Udine fabricirt wurden (Lett. I, 24), hießen die aretinischen, und aretinisch eine Race von Pferden. Drei Mädchen, welche er im Hause gehabt hatte, und die dann Courtisanen geworden waren, ließen sich die Aretinerinnen nennen; die Erinnerung an ihren ehemaligen Aufenthaltsort empfahl sie ihren Clienten. Der Canal auf der einen Seite des Hauses, das er in Venedig bewohnte, erhielt den Namen il rio dell' Aretino. Man sprach von aretinischem Styl. Die Bänkelsänger feierten ihn auf dem Platze und erzählten von ihm, und selbst die Pamphlete, welche man gegen ihn verfaßte, machten ihm Vergnügen; denn sie bezeugten seine Berühmtheit (Lett. III, 89, 145, 223, und Lett. all' Aret. II, 2, p. 395 ff.).

Seine große Briefsammlung in 6 Bänden, deren ersten er 1537 herausgab, und deren letzter 1557 nach seinem Tode erschien, sollte seinem eigenen Ruhm und dem seiner Gönner dienen. 1551 publicirte er auch eine Sammlung von Briefen, welche an ihn gerichtet waren. Natürlich hatte er aus der Correspondenz diejenigen ausgewählt, welche ihm am meisten Ehre machen konnten; es ist ein allgemeiner Chor der Bewunderung, der wetteifernden Vergötterung. Fürsten, Minister und Generale reden zu Pietro liebevoll, demüthig, selbst kriechend, buhlen um seine Gunst, danken in den übertriebensten Ausdrücken für ein Zeichen seines Wohlwollens, einen Brief, ein Werk von ihm. Theilweise sind es wohl conven-

tionelle Höflichkeitsformeln einer Zeit, welche das exaltirte Compliment liebte, aber nicht alles; in solcher Masse findet man doch sonst die Schmeichelei gegenüber einem Privatmanne nicht. Er heißt da raro, divinissimo, adorando; Giovanni de' Medici bezeichnet ihn als miracolo di natura; Michelangelo titulirt ihn signore e fratello; Herzog Federigo von Mantua, Cosimo von Florenz nennen ihn amico carissimo. Herzog Guidobaldo von Urbino schreibt stets sehr verbindlich, herzlich, familiär, zeichnet sich mit amorevol vostro come figliuolo, und sagt: „Eure Verdienste sind so groß, daß jede Ehre, die man Euch nicht anthut, Euch geraubt und gestohlen wird, da sie alle Euch zukommen" (II, 2, p. 6). Der Graf Massimino Stampa will als sein Sohn und Diener betrachtet sein. Ein Bartolamio Egnazio von Fossombrone preist als unvergleichlich seine Schönheit, und er versteigt sich bis zum Sacrileg: Pietro, sagt er, verkündet die Wahrheit, nicht wie Sibyllen und Propheten unter einer Hülle; „sondern ich möchte sagen, daß Ihr Sohn Gottes seid . . . . .; denn Gott ist die höchste Wahrheit im Himmel, und Ihr seid die Wahrheit auf Erden" (II, 1, p. 175). Und zu ihm, dessen Namen man nachher sich scheute vor keuschen Ohren zu nennen, reden auch mit Ergebenheit, Liebe und Verehrung vornehme und edle Frauen. Vittoria Colonna beschenkt und bewundert ihn und bedauert nur, daß er sein Talent nicht ganz den religiösen Dingen gewidmet habe. Veronica Gambara schreibt ihm eine ganze Reihe von Briefen voll Betheuerungen der Freundschaft, dankt dem Geschicke, daß es, um alle ihr zugefügte Unbill gut zu machen, ihr Pietro's Gunst verliehen hat, freut sich, in seinen Werken gelobt und damit verewigt zu sein, besingt in einem Sonette die von Pietro geliebte Angela Sirena, die sie glücklich preist, das Herz des großen Dichters zu besitzen. Camilla Pallavicini nennt seine Unterhaltung würdig von den Engeln begehrt zu werden. Niccola Trotti erwartet von ihm einen moralischen Einfluß auf ihren Gatten Lodovico, hofft, daß er durch den Umgang mit Pietro sich von seinem lockeren Lebenswandel bekehren werde.[1])

---

[1]) Der Marchese del Vasto jedoch nimmt Anstand, sich dieser Macht zu

Daneben aber finden wir in diesen Briefen an Pietro Aretino das Flehen Bedrängter um Schutz und Unterstützung und die Danksagungen für erhaltene Wohlthaten. Man wandte sich an ihn um Fürsprache bei den Mächtigen, und er war stets bereit, seinen großen Einfluß zu Gunsten Unglücklicher geltend zu machen, Gefangene zu befreien, Verfolgten eine Zuflucht zu schaffen, Bedürftigen die Noth zu erleichtern. Freilich that er es ohne Ansehen der Person; der Bandit hat Aussicht auf seinen Beistand wie der brave Mann. Vor allem war das Talent (virtù) seiner Theilnahme sicher. Und nicht bloß mit Worten half er; die Freigebigkeit, die er an den Fürsten lobte, übte er selber in großartigstem Maßstabe. Er war im Wohlthun verschwenderisch, wie in allen Dingen. Die Summen, welche er im Laufe seines Lebens erhielt, hätten zusammen ein für jene Zeit sehr großes Vermögen gebildet; aber ihm blieb nichts in den Händen. Man hört ihn nicht selten über Armuth klagen, über den Hunger, der ihm die Feder zum Schmeicheln und Betteln in die Hand drücke. Das waren Uebertreibungen; er fühlte von Zeit zu Zeit das Bedürfniß, auch dieses Mittel für seinen Zweck anzuwenden, das vernachlässigte Genie zu spielen, das man im Alter dem Elende preisgebe, und dadurch die Gaben reichlicher fließen zu machen; dieses beweist am besten der Brief an Pasquillo vom April 1545 (Lett. III, 124). Aber für die Zukunft hat er nie Geld gesammelt. In seinem Hause ging es stets hoch her; es war voll von Leuten, welche auf seine Kosten lebten, den schmucken Mädchen, welche die Wirthschaft besorgten (massare), den jungen Literaten und Künstlern, denen er Herberge und Nahrung gab. Und er wollte, daß es nirgend fehle, daß alle reichlich versehen seien, und keinem sah man auf die Finger. Er gab glänzende Gastmähler, er kleidete sich und die Seinen mit Prunk. „Für meine zügellose Verschwendung würden die Münzen der ganzen Welt nicht ausreichen", schrieb er (II, 244), und ein anderes Mal an Jacopo Sansovino (III, 273): „Ich lache in der Seele, wenn Ihr mir ein festes Einkommen wünscht, da Ihr wisset, daß, wenn die Pyramiden von Aegypten

beugen, Lett. all' Aret. I, 194. Es sieht fast aus, als habe Pietro durch ein Versehen diesen Brief mit in die Sammlung aufgenommen.

mir Rente brächten, ich sie in Umlauf setzen würde wie die Beweglichkeit selber. Also lasset uns nur leben; denn alles andere ist Posse."

Das Leben zu erfassen und in vollen Zügen zu genießen, ohne Scrupel und ohne Ueberzeugung, ohne Grübeleien über die Natur der Dinge, das ist die Weise Pietro Aretino's, il vivere risolutamente, wie er sagte, als er Doni ein philosophisches Buch ungelesen zurückschickte (Lett. IV, 269). Bis in seine letzten Jahre mit einem starken Triebe und einer starken Fähigkeit des Genusses begabt, dachte er nicht daran, sich die Befriedigung derselben zu versagen; er nahm sie als sein Recht in Anspruch, als das Privileg seines Talentes, dem das Dasein alle seine Freuden öffnen sollte. Auch deswegen gefiel ihm Venedig so gut, mit seiner bunten, raffinirten Cultur; das modische Coquettiren mit dem Idyllischen, die Liebe zur freien Natur, die bei den Meisten nur geheuchelt war, ihm sind sie fremd; auch, wo er von der Freude des Landaufenthaltes redet, ist es die, welche man im Hinblick auf künftigen Genuß empfindet, vom Wachsen des Getreides, von der Entwickelung des Weinstockes (Lett. II, 129). Dagegen preist er mit Enthusiasmus das Haus Domenico Bolani's, das er in Venedig bewohnte, und dessen Lage (I, 170): „mir liegt nichts daran, Bäche zu sehen, welche die Wiesen benetzen, wenn ich bei Sonnenaufgang das Wasser des Canals bedeckt sehe mit allen guten Dingen, welche die Jahreszeit hervorbringt."

Niemand hat unverhohlener die Rechte der Sinnlichkeit proclamirt als Pietro Aretino; er feiert die sinnliche Liebe als menschlich, natürlich und gut, als den Gipfel der Freuden des Daseins. Die Mädchen, die in seinen Diensten beschäftigt waren, die massare, mußten jung, hübsch und willfährig sein; er machte sein Haus zu einem Harem. In reiferen Jahren liebte er die Leichtigkeit und Bequemlichkeit; doch auch die Courtisanen von Venedig kannten ihn wohl, fanden an ihm einen Freund und Berather. Daneben geberdete er sich als der ideale Liebhaber der Angela Sirena aus Siena, der Gattin Giannantonio Sirena's, welche am Canal Grande ihm gegenüber wohnte. Er brauchte einen solchen platonischen Affect, nach der Weise der Zeit, als Gegenstand

seiner Dichtung, nannte sie „Leben und Seele seiner Studien“, berauschte sich an ihrem Anblick und verherrlichte sie in den geschmacklosen und ungeschickten Stanzen, die ihren Namen tragen. Veronica Gambara wies in ihrem Sonette der Glücklichen schon ihren Platz neben Beatrice und Laura an.

Jedoch einmal wurde auch dieser wollüstige Lebemann von einer wahren und starken Leidenschaft gefesselt, welche einen tragischen Ausgang nahm. Ende 1536 oder Anfang 1537 kam Pierina Riccia in sein Haus, als Gattin eines seiner Schützlinge. Pietro schreibt von ihr mit Entzücken (Lett. I, 78); sie sei mit Anmuth, Sitte und Tugend geschmückt, als wäre sie im Paradiese aufgewachsen, er behandele sie gleich einer Tochter, vielmehr betrachte sie als seine eigene Tochter, und verspreche sich von ihr eine Stütze seines Alters. Monsignor Zicotto, welcher mit ihr verwandt war, lobt er wieder ihre Ehrbarkeit und sagt, sie nenne ihn Vater und Mutter, „und wohl bin ich ihr das eine und das andere“ (I, 148). Von seinen Freunden ward sie geehrt und respectirt; Don Lope de Soria läßt sich ihr in jedem Briefe achtungsvoll empfehlen. Später pflegte Pietro sie mit größter Aufopferung während einer 13monatlichen furchtbaren Krankheit. Hergestellt lohnte sie ihm mit Undank, und entfloh mit einem jüngeren Liebhaber aus seinem Hause (1541). Er war empört, pries sich aber glücklich, von der fünfjährigen Verblendung befreit zu sein, und erklärte für Narrheit alle Liebe, die über den momentanen Genuß hinausgeht (II, 221). Allein nach einiger Zeit kehrte sie todtkrank zurück und starb (September 1545) in seinen Armen an der Schwindsucht. Seine Klagen um sie sind voll aufrichtiger Zärtlichkeit, und sie kehren noch wieder nach langen Jahren und mischen in dieses gedankenlose Leben einen ernsteren, ergreifenden Ton. War wirklich seine Empfindung für sie nur eine väterliche? Eine Stelle seiner Briefe wenigstens (III, 191) beweist uns das Gegentheil; erst ihre Leiden und ihr Tod hatten seinen Affect gereinigt. Pietro hat öfters seine Geliebten Tochter genannt, sie seiner väterlichen Gefühle versichert, und eine solche Vermischung macht uns diese Verhältnisse ganz besonders widerlich (s. Lett. III, 314; VI, 273, u. s. w.). Allerdings sorgte er für seine ehemaligen Maitressen, verheirathete sie, wenn sie es nicht

schon waren, ließ es ihnen an nichts fehlen, ja, was uns comisch erscheint, er zeigte sich sogar für die eheliche Treue ihrer Gatten besorgt, und erzürnte sich deshalb mit Bortolo, der die Caterina Sandella geheirathet hatte (Lett. IV, 173).

Pietro Aretino, wenn er den Genuß suchte, hatte doch nicht den kaltherzigen Egoismus des Wüstlings. Er liebte mit großer Zärtlichkeit auch seine beiden natürlichen Töchter Adria und Austria, denen er ihre Namen zu Ehren des meerbeherrschenden Venedig und seines größten Gönners, des Kaisers, gab. Mit welcher Wahrheit drückt er bei der Geburt der ersteren (Lett. I, 115, Juni 1537) in dem Briefe an Sebastian del Piombo die Freude der Vaterschaft aus! Wie anmuthig ist die Schilderung von der Lust und Besorgniß der Eltern wegen der Kleinen, die er da giebt! Und schön und warm, erfüllt von väterlicher Liebe und Sorge ist der Brief (Lett. VI, 280), wo er sich bei der Herzogin von Urbino für seine Adria verwendet, als sie, nach ihrer Vermählung, von den Verwandten ihres Gatten schlecht behandelt wurde.

Und wenn es Pietro an anderen Idealen fehlte, so besaß er doch das eine höhere Interesse, die allgemeine Leidenschaft seines Jahrhunderts für die Kunst. Gemälde schmückten die Wände seiner Gemächer; Statuen, Medaillen, Bronzen erfüllten sie; Musik ertönte; der ästhetische Genuß war ihm nicht weniger Bedürfniß als der materielle. Seine unzertrennlichen Freunde, die Genossen seiner Bankette waren Tizian und Sansovino. Michelangelo bat er um eine Skizze von dessen Hand, wie die Fürsten um ihre Geschenke; Giulio Romano, Sebastian del Piombo, Vasari standen mit ihm in intimer Beziehung. Vor allem liebte er Tizian, machte sich unablässig zum lauten Herolde seines Ruhmes, und der große Maler zeigte sich ihm dankbar und ergeben. Die Künstler gaben viel auf sein Urtheil, hörten gerne auf seine Ausstellungen, während sie arbeiteten (Lett. III, 184), und gewiß waren seine Rathschläge der Beachtung werth. Wie einsichtig sind z. B. seine Aeußerungen zu Jacopo Tintoretto, wenn er nach Belobigung eines Bildes ihn doch vor Uebermuth warnt und hinzufügt: beato il nome vostro, se reducete la prestezza del fatto in la pazienzia del fare (IV, 181). Seine Besprechungen von Gemälden sind wohl ge-

sucht, reich an Hyperbeln, zeigen aber doch den lebhaften Eindruck, welchen das Kunstwerk auf ihn machte, so die von Tizians Petrus Martyr (I, 171) und namentlich die höchst wirksame und geschickte Beschreibung von Francesco Salviati's Bekehrung Pauli, nach dem Stiche von Enea von Parma, die er uns in allen bedeutenden Einzelheiten vor Augen zu bringen versteht (III, 176). Auch die Geschenke, welche er seinen Gönnern machte, um sich erkenntlich zu zeigen, waren vorzugsweise Kunstgegenstände, und damit öfters von einem Werthe, der sie den empfangenen Gaben gleich, ja, nach unserer Schätzung, über sie stellte.

Lodovico Dolce läßt in seinem Dialoge über die Malerei Pietro Aretino das Wesen und die Technik der Kunst besprechen, Rafael mit Michelangelo zu Gunsten des ersteren vergleichen und zuletzt das Lob Tizians anstimmen. Pietro galt als eine Autorität in diesen Dingen, und sicherlich hat er über sie weit geistreicher geredet als in Dolce's Schrift; man vergleiche nur den Brief über Michelangelo's Jüngstes Gericht (Lett. IV, 86) mit dem Urtheil über das Bild in dem Dialoge (p. 48), wo nur die Worte des Briefes verdorben sind.

Technische Ausdrücke der Kunst, Bilder, welche aus ihrer Sphäre entnommen sind, verwendet Pietro gerne in seinen Briefen und anderen Schriften, und zuweilen mit energischer Wirksamkeit. Er redet mit Bezug auf den Styl von Zeichnung, von Colorit, von dem Relief der Erfindung und der Miniatur der zierlichen Ausführung, und manche solche Bezeichnungen sind aus diesem künstlerischen Jahrhundert der Sprache der literarischen Kritik verblieben und dienen ihr noch heute in glücklicher Weise. Bei seinem Urtheil über die Mordthat Lorenzino's de' Medici gebraucht er (I, 78) die Worte: „Man kann nicht leugnen, daß, wer in der Herrschaft ein Tiberius oder Caligula wird, demjenigen die Statue meißelt, der ihn unter die Erde sendet." Dieses konnte vollkommener kaum gesagt werden. Wo er die Lage des von ihm bewohnten Hauses von Domenico Bolani schildert, mit dem bewegten Treiben auf dem Canal Grande (I, 170), da zeigt er den künstlerischen Blick der venetianer Meister in dem freudigen Erfassen der bunten Realität, und ihr feines Gefühl für die Farbe finden wir in dem berühmten

und oft citirten Briefe mit der Beschreibung des malerischen Schauspiels, das ihm einst gegen Abend an seinem Fenster der Himmel bot, der Wirkungen des Lichtes in der dämmerigen Atmosphäre und den näheren und ferneren Wolkenschichten (III, 48).

Pietro Aretino hatte ein bedeutendes Talent und eine geringe Cultur; er war der erste, welcher sich ohne Studien einen hervorragenden Platz in der Literatur errungen hatte, und das war sein Stolz, alles aus sich selbst zu schöpfen, ohne anderen etwas zu verdanken. In seinem Zimmer sah man, wie staunend einer seiner Lobredner schreibt (Lett. all' Aret. II, 2, p. 325), keine Bücher, und nichts anderes als nur Papier, Feder und Tinte. Er schalt die Servilität und Nachahmung, welche die Literatur beherrschte, die Künstlichkeit, welche die Natur verderbe; er, dem das vivere risolutamente gefiel, haßte naturgemäß die Pedanten, welche Griechisch und Latein verstanden, Petrarca und Boccaccio im Munde führten, sie in schwerfälligen Commentaren mißhandelten, und sich damit mehr dünkten als andere Leute. Dem Lebemann ist die Schule mit ihrem Staube zuwider; der Pedanterie schreibt er alles mögliche Unheil in der Welt zu; sie hat den Cardinal Ippolito de' Medici vergiftet; sie hat den Herzog Alexander erstochen, und, das Schlimmste, „sie hat die Häresie gegen unseren Glauben hervorgerufen per bocca di Lutero pedantissimo" (Lett. I, 143). Sehr oft macht er sich mit gesundem Verstande über die Petrarchisten und Grammatiker lustig: „O irrende Schaar," ruft er in dem vortrefflichen Briefe vom 25. Juni 1537 an Dolce (I, 122), „ich sage euch und wiederhole euch, daß die Poesie eine Grille der Natur in ihrem Jubel ist, welche auf der eigenen Inspiration beruht, und wenn er deren ermangelt, so wird der poetische Gesang ein Tambourin ohne Schellen und ein Glockenthurm ohne Glocken." In einem anderen Briefe an Gianiacopo Lionardi (I, 231) hat er mit frischem Humor einen Traum beschrieben, in welchem er eine Fahrt auf den Parnaß machte, die stets so beliebte Einkleidung für das Lob der literarischen Freunde, welche in das Heiligthum der Musen aufgenommen sind, und den Tadel der Feinde, welche draußen bleiben müssen.

Als Bekämpfer einer verkehrten Richtung in der Literatur,

als Fürsprecher des Vernünftigen und Natürlichen hat Pietro Aretino seine Bedeutung. Wie den Fürsten gegenüber, so spielte er auch hier den Verkünder der Wahrheit, und hier war es wirklich die Wahrheit, nicht bloß der prahlerische Anschein derselben, wie dort. Allein auch auf dem literarischen Gebiete harmonirten Theorie und Praxis schlecht mit einander. Die consequente Durchführung bestimmter Ueberzeugungen war nicht Sache Pietro's, wie so vieler im 16. Jahrhundert; es kam im Leben nicht sowohl auf Grundsätze an, als auf persönliche Freundschaft und Feindschaft, auf den Vortheil. Pietro schrieb die schmutzigste Satire der Nonnenklöster, und freute sich, als seine Nichte in ein solches trat, ließ seine Tochter Adria eine Zeit lang bei den frommen Schwestern wohnen, per imparar le virtù e i costumi (III, 254). Er lachte über den Petrarchismus und pries in demselben Athem Bembo und seine Anhänger; er war der heftigste Gegner Berni's, mit dessen Realismus er hätte sympathisiren sollen, und dessen Manier er selbst in manchen seiner Capitoli nachahmte. Er spottete der Grammatiker und Commentatoren und lobte gar sehr die Arbeiten eines Francesco Alunno, lobte so viele andere, ihm von den Autoren gesendete, gelehrte Bücher, sicherlich ohne sie zu lesen, nannte den pedantischen Trissino „Seele der Seele und des Lebens des Ruhmes" (III, 185). Sowie den Mächtigen der Throne, schmeichelte er den Mächtigen der Feder, wenn er sie auch innerlich haßte oder verachtete, um von ihnen respectirt und genannt zu werden. Das 16. Jahrhundert war, wie wenige andere, eine Zeit der heuchlerischen Verbrüderung unter den Schriftstellern zu gegenseitiger Lobpreisung und zu gegenseitiger Vertheidigung bei Angriffen. Und wiederum war man wachsam auf diese guten literarischen Freunde; die Klatschereien, die Berichte, daß dieser und jener von diesem und jenem gutes oder übles geredet habe, gingen hin und her, und Danksagungen oder Klagen und Rechtfertigungen folgten.

Wenn Pietro sich enttäuscht sah, wenn er nicht das Gegenlob erntete, welches er sich erwartete, wenn er Mangel an Ehrerbietung vor seinen Verdiensten wahrnahm, dann trat an Stelle der Schmeichelei Drohung und Invective, wie da, wo ein Vornehmer ihm ein Versprechen nicht erfüllte. Bernardo Tasso ließ sich in einem

Schreiben an Annibal Caro, zu Anfang seiner 1549 erschienenen Briefsammlung, die Aeußerung entschlüpfen, daß man in der Vulgärsprache keine Briefe habe, welche als Muster dienen könnten. Es war mehr als rhetorische Tirade gemeint, um damit zur Nachahmung der Alten zu ermahnen; aber Pietro verletzte es empfindlich an der Stelle, wo er seinen Ruhm am sichersten glaubte. Er zuerst hatte eine italienische Briefsammlung veröffentlicht; er dünkte sich der Schöpfer und das unerreichbare Vorbild des modernen Epistolarstyls, und nun wagte jemand zu sagen, derselbe existire noch nicht. So fiel er in einem langen Schreiben über Bernardo her (V, 184), warf ihm vor, daß er, von sich selbst eingenommen, die Sachen der Anderen garnichts achte, sprach ihm die Kunst des Briefstyles ab, und beschuldigte ihn, bei alledem doch nur ihn, Pietro, unglücklich zu copiren, und daß Bernardo ihn nachahmte, war ganz richtig. Er weigerte sich, Sperone gegenüber, seinen Zorn aufzugeben (V, 234); aber das Capitel auf Caterina de' Medici (Nov. 1550, Lett. VI, 26) nennt Bernardo doch unter den berühmten Dichtern, und Januar 1552 ist er wieder der unico signor Tasso, als er Pietro 100 Scudi als Geschenk des Fürsten von Salerno ausgehändigt hat (VI, 59).

Berni's Feindschaft stammte noch aus der römischen Zeit; sein leidenschaftliches Sonett gegen Pietro Aretino ist geschrieben, als der letztere 1525 Rom verlassen hatte und seinen bösen Reden freien Lauf ließ gegen Papst Clemens und besonders gegen den Datar Giberti, in dessen Diensten Berni stand. Als Pietro ihn und Mauro in seinem Traume vom Parnaß verhöhnte, waren sie beide schon todt; Berni kann daher selbstverständlich nicht die Vita di Pietro Aretino geschrieben haben, welche, durch jenen Angriff im Briefe an Lionardi hervorgerufen, 1538 unter seinem fingirten Namen erschien, ein geistloses Gespinnst grober Lügen in Form des Dialogs. Zwei andere von Pietro's heftigsten Feinden waren zuerst seine Freunde, fast seine Creaturen, hatten nicht geringe Wohlthaten von ihm empfangen. Niccolò Franco aus Benevent nahm er 1536 bei sich auf; er soll sich seiner Hilfe, besonders seiner classischen Kenntnisse bei den literarischen Arbeiten bedient haben. Aber als Franco durch Publication einer Briefsammlung

(1539) mit der seinigen in Concurrenz trat, stieß ihn Pietro aus dem Hause, und, da er zu schmähen anfing, versetzte ihm Ambrogio Eusebi einen Dolchstich in das Gesicht, worauf Franco seine 500 wüthenden Sonette gegen Pietro richtete (1541). Bei Antonfrancesco Doni folgte der Groll auf die servilste Bewunderung; er hatte sich sogar den Namen il Doni dell' Aretino beigelegt (Lett. all' Aret. II, 2, p. 395). Ein Brief Pietro's war es wieder, der den offenen Angriff provocirte; er sah, wie Doni, der gegen seinen Willen von Venedig an den Hof von Urbino gegangen war, sich hier in die Gunst eines seiner größten Gönner drängte, und fürchtete, durch seine üblen Reden den eigenen Einfluß erschüttert zu sehen; er drohte daher, dem Herzoge Guidobaldo über ihn zu seinem großen Schaden zu schreiben. Die Antwort war der Terremoto del Doni con la rovina di un gran colosso bestiale, Anticristo della nostra età, ecc. (1556), eine Fluth von Episteln, alle seicht, voll banaler Schimpfreden, nach Doni's Weise, der stets glaubte, daß es die Menge thun müsse.

Die Polemik der Schriftsteller unter einander war im 16. Jahrhundert nicht viel ehrenhafter als im 15.; die Gegner griffen sich mit allen Waffen an, mit frechster, notorischer Lüge, und bei der Nachwelt blieb vieles davon hängen. Im Vergleich mit der seiner Feinde erscheint Pietro's Haltung immerhin noch würdiger; er droht heftig in einem jähen Anfall des Zornes; dann schweigt er still und läßt nur hie und da eine verächtliche Bemerkung fallen; auch scheint er versöhnlich gewesen zu sein, wenn man die Hand dazu bot; freilich sah er es gerne, daß Andere seine Parthei nahmen. Niccolò Franco sagte, er habe nicht gewagt zu antworten; aber gehörte, bei solchen Gegnern, viel Muth dazu? Wir werden in dieser Zeit der literarischen Gezänke ihm sein Schweigen eher zum Verdienste anrechnen. An Berni soll er sich nach dessen Tode in gemeiner Weise gerächt haben, als es ihm gelang, Einfluß auf die Publication von dessen Orlando zu erhalten. Aber nachweisen läßt sich nur das eine, daß er aus dem Drucke die Angriffe des Verstorbenen auf seine Person beseitigen ließ.

Als Pietro Aretino zu dichten begann, war die schwülstige Manier von Tebaldeo's und Serafino's Schule in Mode, und sie

ist nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben. Seinen Landsmann Bernardo Accolti, den Unico Aretino bewunderte er sehr, meinte von ihm geerbt zu haben „die Gewaltigkeit der Gedanken, die Neuheit des Styles und die Schönheit der Worte, durch die jener einst die Welt mit Staunen erfüllte", und erzählt, wie derselbe ein Mal in Rom mit ihm einen ganzen Tag umherritt, um zu sehen, wie sehr er an Geist ihm gleichgeartet sei, und am letzten Abend, da er vor Clemens VII. improvisirte, zum Papste vor dem ganzen Hofe sagte: „Seht da, heiliger Vater, ich freue mich vor Euch, da ich nach mir ein anderes Selbst in meiner Vaterstadt lasse" (Lett. V, 45).[1]) In der That zeigt sein Styl in den Versen und gleicherweise in der Prosa die Verwandtschaft mit der Weise jener Lyriker. Auch bei ihm ist das Grundübel der Mißbrauch der Metapher, ein Streben nach blendender Originalität, während er die classische Nachahmung der Petrarchisten verlachte. Die mythologischen Bilder parodirte er, in seinen Ragionamenti, an manchen Stellen in ergötzlicher Weise durch Hinzufügung realistischen Details (z. B. parte I, giorn. II, Anfang und Ende); aber wie er hier zum Scherze verfährt, so thut er auch im Ernste, indem er den Gegenstand mit seinem Bilde identificirt, dieses materialisirt und maßlos ausspinnt, so daß es grotesk wird. „Wenn ich nicht fürchtete," schreibt er der Herzogin von Urbino (III, 2), „die Luft Eurer Bescheidenheit mit den goldenen Wolken der Ehren zu trüben, welche Euch geschuldet werden, so könnte ich mich nicht enthalten, an den Fenstern der Behausung des Ruhmes jene leuchtenden Gewänder auszubreiten, mit denen die Hand des Lobes den Rücken der Namen schmückt, welche den ausgezeichneten Creaturen die Fama beilegt." Charakteristisch ist seinem bildlichen Ausdrucke die beständige Personification; er stattet die Dinge, die Abstractionen mit Eigenschaften, Theilen, Thätigkeiten lebender Wesen aus. Er redet von der „Brust des Geistes", von den

[1]) Immerhin glaubte Pietro aber doch einen ganz neuen Styl aufgebracht zu haben; Tebaldeo und Serafino schienen ihm nun veraltet, s. Lett. V, 284. Bernardo Accolti ist Pietro's Vorläufer auch im Briefe, wie z. B. der an Isabella Gonzaga zeigen kann, bei A. Luzio, I Precettori d' Isabella d' Este, Ancona, 1887, p. 65.

„Schultern des Herzens", von den „Fingern der Tinte", welche dem Tode ein Schnippchen schlagen (II, 11). Wir sprechen von dem Schweiße des Menschen metaphorisch als von seiner Mühe; Pietro sagt: „ich lebe von dem Schweiße der Tinte, deren Licht daher nicht der Wind der Bosheit noch der Nebel des Neides haben auslöschen können" (II, 58). In seiner Magniloquenz, den hochtönenden Worten, mit denen er die Phrase rundet, ähnelt er den Spaniern. Dabei hat seine Schreibweise etwas Abstractes; er verwendet fortwährend substantivirte Infinitive mit vielen näheren Bestimmungen, oder substantivirt den Relativsatz, den indirecten Fragesatz durch Vorsetzung des Artikels; er gebraucht das Adjectiv statt attributiv als neutrales Abstractum mit abhängigem Hauptbegriff, nach spanischer Weise: „Das Unbesiegliche Eures Geistes" statt „Euer unbesieglicher Geist", u. dgl. Er sucht auch das Neue und Klangreiche in Transpositionen und Verschränkungen, die dem Geiste der Sprache zuwider sind.

So giebt der verständige Verfechter des Natürlichen selbst das verderblichste Beispiel der Affectation und des Bombasts. Indessen würde man Pietro Aretino Unrecht thun, wenn man ihn nach seinen Bettel- und Schmeichelbriefen allein beurtheilte. In dem Streben nach dem Eindrucksvollen gab er hier die Natürlichkeit preis, und das Pomphafte war Mittel der Expressung. Er selbst klagt über diese Nothwendigkeit in einem Briefe an Bembo (II, 52); für gewöhnlich freilich that er sich gerade auf jene marktschreierische Kunst etwas zu gute. Dagegen in den vertraulicheren Briefen und in anderen Schriften zeigt er sich weit einfacher, und dann erhält sein bildlicher Ausdruck oft eine wuchtige Kraft, eine sinnliche Wirksamkeit, die man bewundern muß; wir sahen das schon an einigen Stellen, wo er über künstlerische und literarische Dinge redete.

Pietro Aretino besaß eine nicht geringe Begabung; aber er hat keine Werke von wahrhafter Vollendung hervorgebracht; es war unmöglich bei der Art seiner Composition. Die literarische Arbeit war ihm nicht Lebensaufgabe; kaum widmete er ihr, inmitten seiner vielen Beschäftigungen und Zerstreuungen, täglich ein Paar Stunden des Morgens. Und dabei sind seine Schriften nicht wenige; er producirte mit fast unglaublicher Schnelligkeit. Die

Comödien Cortigiana und Marescalco kosteten ihm 10 Morgen, der ganze erste Theil der Ragionamenti 18; Ipocrito und Talanta wurden schneller vollendet, als das Abschreiben dauerte. Er rühmte sich, wenn er nur ein Drittel der Zeit, die er wegwerfe, auf literarische Productionen verwenden würde, so könnten die sämmtlichen Pressen mit nichts anderem beschäftigt werden, als seine Werke zu drucken (Lett. III, 72). Er spottet über die, welche Tage und Nächte am Schreibtische zubringen; das mit Mühe Erreichte, das der eigenen Fähigkeit Abgezwungene ist ihm nichts werth; das war Sache der Pedanten, nicht des Genie's, dem die Natur dictirt. Die liebevolle Ausführung verschmäht er stolz, giebt die Dinge in den Druck, so wie der Moment sie hervorbringt: „Ich kümmere mich nicht Worte auszumalen; denn die Schwierigkeit liegt in der Zeichnung . . ., und alles ist Possen außer schnell und original sein", so sagt er in der Widmung zum 2. Theil der Ragionamenti. An den großen Meistern des Pinsels und Meißels, die er bewunderte, konnte er das Gegentheil lernen; aber er verglich seine Schriften mit den Skizzen und Entwürfen der Künstler, welche den Kenner öfters mehr anziehen als das vollendete Werk.

Von dieser Eilfertigkeit mußten vor allem seine Verse leiden. Die panegyrischen Sonette und Capitel enthalten denselben Bombast, wie die Briefe, und in der poetischen Form nimmt er sich noch übler aus. Das Capitel auf Caterina de' Medici (Lett. VI, 22), welches ihm ein Monument des Ruhmes ewiger als Colosse von Silber und Gold schien, wird geradezu lächerlich mit seiner vulgären Anatomie der körperlichen Schönheit der Gefeierten, am Anfange. Die Stanze in lode della Sirena, von denen er selbst und andere so viel Aufhebens machten, sind schwerfällig, dunkel, voll hohler Rhetorik. Er beschreibt die Einflüsse der segensreichen Sterne an seiner Geliebten, zeigt, mit ungeschickter Combination, in ihren einzelnen Vollkommenheiten die Eigenschaften jener wiedergespiegelt, ruft Himmel und Erde, Meer, Flüsse, Götter, Nymphen auf, der Schönen sich zu neigen, sie zu beschenken, und häuft wüst conventionelle und mythologische Elemente, in platten und dabei prätentiösen Versen. Höher stehen die Fragmente von Rittergedichten, enthalten, wie wir sehen werden, einiges Originelle, aber

lassen uns doch auch nicht allzusehr bedauern, daß er das Meiste vernichtete. Zu wahrer Poesie erhebt sich nur seine Tragödie Orazia, in der wir seine reifste und vollkommenste Leistung kennen lernen werden; von ihr allein wissen wir auch, daß er sie gefeilt hat.

Den Eindruck des flüchtig Hingeworfenen machen fast alle seine Werke; doch hat diese flotte Manier zuweilen ihren Reiz. Die Comödien zeigen uns eine ganze Reihe scharf, wenn auch roh gezeichneter Figuren. Die Ragionamenti oder Dialoghi, welche 1535 oder 1536 zuerst gedruckt wurden, führen uns mitten in die gemeinste Realität und malen dieselbe in ihrer ganzen Unsauberkeit aus. Niemand kannte diese Welt des Lasters besser als Pietro Aretino; er hatte sie in allen Einzelheiten beobachtet, und in seinem Gedächtniß einen unerschöpflichen Vorrath von Scandalgeschichten aufgesammelt, die er zum Besten gab. Die Unterhaltungen finden in Rom statt; römische Verhältnisse werden dargestellt; es war damals einer der verderbtesten Orte der Welt, und Pietro freute sich, wenn von seinen Schilderungen ein übler Abglanz auf das Treiben der ihm in jener Zeit verhaßten Curie fiel. Eine Nanna hat eine 16jährige Tochter Pippa, und ist unschlüssig, was sie aus ihr machen, ob sie sie in das Kloster thun, verheirathen oder Courtisane werden lassen soll. Alle drei Lebenslagen kennt sie nur zu gut aus eigener Erfahrung und beschreibt an drei Tagen der Freundin Antonia ihre Erlebnisse in ihnen. Dieses ist der 1. Theil; der zweite zerfällt gleichfalls in drei Tage. Da Pippa den edlen Entschluß gefaßt hat, sich dem Berufe der Courtisane zu widmen, so unterweist die brave Mutter sie in den Schlichen und Künsten derselben, macht sie dann zur Warnung mit den Verräthereien und Listen der Männer bekannt, und zuletzt weiht die Gevatterin, in Gegenwart von Pippa und Nanna, die alte Amme in die Kunst der Kuppelei ein, welche dieselbe auszuüben wünscht. Diese niedrige Welt ist dargestellt mit einer nur zu großen Realität und Lebendigkeit, mit tausend Anecdoten voll cynischer Pointen, deren beständige Figuren die Metze, die Kupplerin und der Wüstling sind. Die Gespräche finden statt ganz in der Ausdrucksweise der unteren Volksklassen, der lebendigen Sprache, mit zahlreichen bildlichen, sprichwörtlichen Bezeichnungen,

wie in der toscanischen Comödie. Die sittliche Corruption der Gesellschaft erscheint grenzenlos, und schlimmer als die Wirklichkeit, weil, wie bei den heutigen Veristen, in einem Punkte gesammelt ist, was sich im Leben zerstreut; man sehe Pietro's eigenen Brief vom August 1554 (Lett. VI, 248). Die Ehrbarkeit findet eine Zuflucht bei den Aermsten; die Nätherinnen und Spinnerinnen sind an Noth und Entbehrung gewöhnt; die Aussicht auf Gold und Genuß verführt sie nicht, und sie folgen höchstens dem Zwange ihrer Verwandten; sie ertragen das Elend, die Schläge des trunkenen Mannes, nur um anständig als Ehefrau zu leben, — ein rührendes und tröstliches Bild, welches noch heute wahr ist. Alle jene Unzüchtigkeiten werden geschildert unter dem gewöhnlichen Vorwande, die Menschen und das Leben zu malen, wie sie sind, und dadurch zu geißeln, und die Tugend zu warnen und vorsichtig zu machen; in Wirklichkeit war natürlich die Absicht eine sehr verschiedene.

Ein 3. Theil der Ragionamenti, der zuerst 1538 erschien, handelt von den Höfen und dem Kartenspiel. Mehrere andere Dialoge Pietro's, welche wieder höchst anstößigen Inhaltes sind, bleiben hier besser unbeachtet.

Allein Pietro Aretino verfaßte auch eine ganze Anzahl religiöser Werke in Prosa, eine Paraphrase der 7 Bußpsalmen (1534), die drei Bücher Della Umanità di Cristo (1535), Il Genesi (1538), das Leben der hl. Catharina (1540), dasjenige Maria's (1540) und das des hl. Thomas von Aquino (1543). Er faßte dabei seine Aufgabe mit großer Freiheit auf, glaubte sich erlaubt, nach Gefallen zu erfinden und zu schmücken, wo ihm der Gegenstand nicht ausreichen wollte. Aber er traf damit den Geschmack seiner Zeit. Die Bücher wurden bald in das Deutsche und Französische übersetzt, und Niccolò Martelli fand, daß er in seinem Genesi die Bibel ganz bedeutend verbessert und aus einer sehr langweiligen Geschichte zu einer höchst ergötzlichen gemacht habe (Lett. all' Aret. II, 1, p. 122).

Man bemerkt bei Pietro die Indifferenz des Gegenstandes; die Literatur ist ihm Sache der Speculation; er wendet sich bald an einen Theil des Publikums und bald an einen anderen.

Dieselbe Feder, welche die Ragionamenti schreibt, behandelt die religiösen Stoffe, und die schlüpferigen und erbaulichen Werke sind in denselben Jahren publicirt, wie die Kupplerin Alvigia, in der Cortigiana, die Brocken des Ave und Pater unter ihre schmutzigen Anträge mischt. Auch Tizian malte die nackte Venus und die Madonna; aber er blieb doch immer seiner Gottheit des Schönen treu.

Indessen empfand weder das Publikum noch der Verfasser selbst in den religiösen Schriften eine Heuchelei. Und sie war es auch nicht. Pietro hielt sich für einen guten Catholiken; die äußerliche Uebung der kirchlichen Gebräuche unterließ er so wenig, wie die anderen Leute in seiner Zeit; Fra Curado von den Minoriten war 16 Jahre lang sein Beichtvater, zu dessen Füßen er ging „sich seiner Sünden zu entlasten" (Lett. V, 197). Ohne Ueberzeugung auch hier, ohne Neigung zu untersuchen, dachte er nicht daran, sich mit der allgemeinen Meinung in Zwiespalt zu setzen. Er haßte die Frömmler, die Chietini, aber nicht weniger die Luterani. In späteren Jahren setzt er sein Verdienst vorzugsweise in seine erbaulichen Schriften, durch die er sich Anspruch auf den Lohn des Himmels erworben habe; er schlägt häufiger einen frommen Ton an, betheuert eine strenge Gläubigkeit. Die catholische Reaction war auch auf ihn nicht ohne Einfluß, der ja stets den Zeitströmungen geschickt Rechnung zu tragen wußte. Merkwürdig ist jener Brief vom Juli 1547 (Lett. IV, 86), wo er die Nacktheiten auf Michelangelo's Jüngstem Gerichte tadelt, als verletzend an dem heiligen Orte, dem Maler vorwirft, die Kunst höher zu schätzen als den Glauben, und Verbesserung durch die üblichen Verhüllungsmittelchen empfiehlt. Boccaccio hatte an der Orthodoxie eines Dante auszusetzen gefunden; ein Pietro Aretino beschuldigt einen Michelangelo des Mangels an Religiosität.

Pietro versöhnte sich auch mit dem römischen Hofe, den er so viel geschmäht hatte. Pier Luigi Farnese soll ihn gar bei seinem Vater Paul III. (am 31. December 1545) zum Cardinal empfohlen haben (Lett. all' Aret. II, 2, p. 99), und Pietro behauptete nachher, er habe den rothen Hut nur nicht gewollt (Lett. VI, 293, cf. IV, 216). 1550 bestieg der Cardinal del Monte als Julius III. den päpstlichen Thron, welcher aus Arezzo gebürtig war wie er,

und dieses erregte ihm goldene Hoffnungen. Er sandte dem Papst ein Sonett und dann einen Brief (Lett. V, 236, 239), und hörte, daß das Gedicht gnädig aufgenommen worden, und daß „die Prälaten und Herren um die Wette begannen sich jenes Pietro Aretino zu erinnern, welcher, während die Mehrzahl im Glauben abirrte, niemals den Gedanken von der catholischen Ordnung der christlichen Religion entfernte" (V, 254). In der That ward er zum cavaliere di S. Pietro ernannt, und, was besser war, er erhielt 1000 Goldkronen zum Geschenk (V, 281). Er ließ sich sogar vermögen (Mitte 1553), mit dem Herzoge von Urbino auf kurze Zeit nach Rom zu reisen. Es war ein Triumphzug; der hl. Vater umarmte und küßte ihn (VI, 174); aber das Geschenk, das er erhielt, schien ihm kläglich (VI, 192).

Er starb in demselben Jahre, in welchem der erbitterte Doni zu Anfang seines Terremoto ihm den Tod prophezeit hatte, den 21. October 1556, und zwar durch einen Fall mit dem Stuhle; der Pfarrer von S. Luca bezeugte, daß er wenige Tage vorher gebeichtet und communicirt und Zeichen großer Frömmigkeit gegeben habe. Die spätere feindselige Tradition, welche seinem Leben, wie den passenden Anfang, so den passenden Schluß geben wollte, berichtet von seinem Ende noch ein Geschichtchen, dessen Unwahrheit jetzt feststeht. Drei Jahre nach seinem Tode, 1559, kamen, bei den großen Bücherhecatomben, auch Pietro Aretino's sämmtliche Schriften auf den Index. Die furchtbare Zunge war verstummt, die mächtige Feder ruhte, und merkwürdig schnell stürzte der gigantische Bau seines Ruhmes zusammen. Die Vergötterung seiner Zeit war weit übertrieben; aber verdiente er, daß man ihm neben seinen wahren Fehlern noch alle Lügen seiner giftigsten Feinde anhängte? Er war nicht schlimmer als so viele Andere in seiner Epoche, in mancher Beziehung sogar besser. Aber, was das Urtheil der Nachwelt irritirte, war eben sein beispielloses Glück. Seine Gestalt geht prahlerisch durch die Zeit, erfüllt sie mit dem Geräusche ihrer Persönlichkeit; sie drängt sich uns auf mit der Insolenz des Erfolges, während die anderen, denen es mit denselben Mitteln nicht gelang wie ihm, in dem Dunkel verschwinden.

XXVII.
Die Lyrik im 16. Jahrhundert.

Die Lyrik der Zeit ist vorzugsweise Nachahmung Petrarca's; er galt als das höchste Muster in einer Epoche, welche nach eleganter Vollendung der Form strebte; auf ihn gründete man den Sprachschatz; ihn vergötterte man, studirte und commentirte ihn in minutiöser, oft pedantischer Weise. Und so wurde in der Zeit selbst als der bedeutendste Lyriker Bembo betrachtet, weil er das allgemeine Vorbild am besten wiederzugeben schien, und geht auch in der bombastischen gegenseitigen Belobigung der damaligen Dichter jeder Maßstab verloren, so sieht man doch, daß Bembo stets ein Platz über den anderen eingeräumt, daß er als der wahre Meister der Kunst geachtet wird. Venedig wurde durch seinen Einfluß eine Hauptstätte der petrarchisirenden Lyrik; hier dichteten Girolamo Molino (1500—1569) und Domenico Veniero (1517—1582). Bernardo Cappello, aus patrizischer Familie, wie die beiden genannten, geboren in Venedig gegen 1504, kam mit Bembo in Berührung, als derselbe in Padua lebte, bekannte sich als seinen Schüler, und als höchstes Lob wurde ihm nachgerühmt, daß man oft seine Verse von denen seines Musters nicht unterscheiden konnte. Bernardo wurde, nachdem er lebhaften Antheil an den Staatsgeschäften genommen hatte, 1540, wegen heftiger Aeußerungen über den Magistrat der Zehn, aus seiner Vaterstadt nach der Insel Arbe an der dalmatinischen Küste verbannt, flüchtete von da 1541 nach Rom, wo er in dem Nepoten des Papstes, Cardinal Alessandro Farnese einen gnädigen Gönner fand, war 1543 bis 1549 Gouverneur in verschiedenen Städten des Kirchenstaates, begleitete den Cardinal 1551 nach Florenz und 1552 nach Frankreich, wo er drei Jahre war, und weilte 1557—59 am Hofe von Urbino. Seine Verhältnisse blieben kümmerliche, und der Verlust der Heimath drückte ihn tief, findet auch rührenden Widerhall in einigen seiner Gedichte. Dazu litt er an einer Augenkrankheit, die schließlich zu völliger Erblindung führte; er starb den 8. März 1565 in Rom.

Bernardo Cappello's Lieder beziehen sich theilweise auf einen

lang dauernden Affect seiner jüngeren Jahre, theilweise richten sie sich an Leonora Cibo, als sie, nach dem Tode ihres ersten Gatten, des berühmten Giovan Luigi Fiesco (1547), mit Chiappino Vitelli vermählt, in Rom lebte.[1]) Der Dichter war selbst verheirathet und besang eine hohe Dame, die Gattin eines anderen; das war etwas Gewöhnliches bei den platonischen Liebhabern der Zeit. Diese Liebe richtet sich ja an die innere, geistige Schönheit; die äußeren Verhältnisse werden gleichgiltig, und man stellt sich auf denselben Standpunkt wie Dante und Petrarca. Berühmt wurde ein Sonett Bernardo Tasso's, in welchem er die von ihm gefeierte Ginevra Malatesta bei ihrer Vermählung mit dem Cavaliere degli Obizzi bat, ihm den reinen Affect der Seele zu bewahren, mag auch einem anderen nun das weniger edle, irdische Theil gehören (Poichè la parte men perfetta e bella). Und Sperone Speroni im Dialogo di Amore erklärte, wie ein alter Troubadour, die Ehe für kein Hinderniß anderer Liebe des Gatten und der Gattin.

Die spirituale Liebe wurde im 16. Jahrhundert so viel gefeiert; so viel wurde über sie und die sinnliche Liebe zu Gunsten der ersteren debattirt, ganz nach den Gedanken Plato's. Claudio Tolomei in den Stanzen Della beltà che Dio larga possiede, beschreibt die stufenweise Erhebung der Seele vom Anblick der einzelnen irdischen Schönheit bis zu Gott, wie Benivieni, und Girolamo Muzio, in der schönen Canzone Donne gentili, Amor vuol ch' io favelle, singt:

> Die Lieb' ist eine Kraft, die niederfließet
> Vom hohen Sternenkreise,
> Der Schönheit Sehnen in die Seelen gießet.
> Die Schönheit ist ein Strahl, der sich entflammt
> In unserm Intellecte,
> Vom Sonnenglanz des höchsten Lichts entstammt.
> Die Seele, die des Schönen Schimmer füllt,
> Eilt stürmisch zu der Gottheit Ebenbild.

Und dennoch hat selten die Sinnlichkeit so zügellos geherrscht wie gerade damals. Bei den meisten ist der Platonismus eine Phrase,

---

[1]) Die Leonore Schillers im Fiesco; in Wahrheit kam sie bei der Verschwörung des Gatten nicht um.

oder er ist eine Maske, hinter der sich eine andere Empfindungsweise verbirgt, um sich damit den modischen Formen der Dichtung anzubequemen. Diese sinnliche Gluth der Leidenschaft zeigen uns die Comödien, vor allen Machiavelli's Mandragola, und Pietro Aretino proclamirt sie in cynischer Weise; in den Sonetten und Canzonen wagt sie sich nicht hervor und verhüllt sich schamhaft unter reinen und tugendhaften Vorstellungen.

Francesco Maria Molza lebte wüst und dichtete platonisch. Er war von sehr edlem Geschlechte, geboren in Modena den 18. Juni 1489, studirte in Bologna und ging gegen 1506 nach Rom. Sein Hang zum Vergnügen scheint die Veranlassung gewesen zu sein, daß sein Vater ihn um 1511 nach Hause rief; ein Jahr später verheirathete er ihn mit Maria de' Sartorj; aber 1516 verließ der Dichter sein Weib und seine 4 Kinder und ging wieder nach Rom, wo er unter dem Vorwande eines Processes seinen Aufenthalt verlängerte. Er liebte eine Furnia, nach der man ihn Furnio benannte, und dann Beatrice Paregia, eine Courtisane, von der uns Pietro Aretino einige scandalöse Dinge zu erzählen weiß, die Tochter einer Spanierin. Um ihretwillen vielleicht erhielt er Anfang Mai 1522 einen Dolchstich, der ihm beinahe das Leben kostete. 1523—25 lebte er in Bologna, und hier huldigte er der Camilla Gonzaga, welche seit 1518 mit Alfonso Castriota, dem früheren Gatten der mit Sannazaro befreundeten Cassandra, vermählt war. Anfang 1526 kehrte er nach Rom zurück und seit 1529 gehörte er zum Hofe des Cardinals Ippolito de' Medici, dessen Tod (1535) ihn tief betrübte und in eine bedrängte Lage brachte. Seine Verschwendung scheint das bedeutende Vermögen seiner Familie zerrüttet zu haben, und der 1531 gestorbene Vater hatte zu seinen Erben die Enkel bestimmt und Francesco selbst nur ein beschränktes Einkommen ausgesetzt. Er gerieth geradezu in Noth; aber der Cardinal Sadoleto verwandte sich für ihn und verschaffte ihm die Protection des Nepoten Alessandro Farnese (1538). Molza's viele Liebschaften waren fast sprichwörtlich; Pietro Aretino sagte (Lett. I, 167), Cupido müsse die Herzen jetzt mit dem Bogen und dem Köcher schlagen, da er bei jenem alle seine Pfeile verschossen habe. Unter anderen hatte er sich damals (1537) in eine Jüdin verliebt, und

dieser neue Gegenstand bereicherte seine Dichtung mit gewissen Motiven, welche nicht dem allgemeinen Repertorium entstammen. Er fleht nun zu Gott, daß er diesem schönen Schößling des verfluchten Stammes seine Gnade schenke, ihn mit dem heiligen Wasser zum Himmel erhebe (Son. Poichè la vite, onde Israel fioria). Er macht ihr das Compliment, daß, wenn ihr Volk nicht sein Reich verscherzt hätte, sie dort jetzt Königin sein würde (Son. Da la radice che fiorir devea), und die Liebe gewinnt sein Interesse für ganz Israel, für welches er Erbarmen und Erleuchtung von Gott hofft (Son. Alto fattor del mondo und Dentro a ben nato).

Seit 1539 litt Molza heftig an der unsauberen Krankheit, welche damals in Italien so viele Opfer forderte; mehrere Male fand er Besserung, aber immer nur auf kurze Zeit. In der schönen lateinischen Elegie Ad Sodales, welche im Gefühle des nahenden Todes geschrieben ist, klagt er fern von der Gattin und dem Sohne zu sein; jetzt in seinen Leiden sehnt er sich nach der Tröstung der Familie, welche er pflichtvergessen verließ, um ungebunden zu genießen. In der That kehrte er im Mai 1543 nach Modena heim, und starb hier den 28. Februar 1544.

Die platonische Liebe zu hochstehenden Damen, welche mehr in der Phantasie als im Herzen lebt, wenn sie nicht ganz modische Fiction ist, und die Liebe zur Courtisane singen diese Dichter zu gleicher Zeit und auf gleiche Weise. Bernardo Tasso feiert Ginevra Malatesta und Tullia d'Aragona, Molza die Camilla Gonzaga und die spanische Beatrice. Diese Vermischung des sinnlichen und des spiritualen Affectes, dieser Mangel an Scrupeln bei sittlichem Makel ist der Zeit charakteristisch, und die tugendhafte Dame selbst nahm daran keinen Anstoß. Vittoria Colonna redet zu Molza in einem Sonett (Molza che al ciel) von seiner Beatrice; indessen ist freilich wohl zu bemerken, daß sie nicht die Besungene, sondern den Sänger preist, der die Raben weiß, die Tauben schwarz zu machen wisse, und unter den Complimenten wegen seiner poetischen Kraft, die sie über diejenige Dante's stellt, versteckt sie einen Vorwurf, ein gesundes Urtheil über den Zwiespalt zwischen der Dichtweise und dem Gegenstand. Molza in der Antwort (L' altezza dell' obietto) weist allerdings dieses Urtheil ab und behauptet, daß alle Inspi-

ration seiner Verse wirklich von dem Gegenstande ausgehe. Aber Vittoria Colonna hatte Recht; wie ganz anders hat er die Liebe in seinen lateinischen Gedichten besungen! Und eben hier ist er wahrer, natürlicher und damit weit glücklicher als beim Petrarchisiren.

Molza's Stanzen auf das Porträt der Giulia Gonzaga von Sebastian del Piombo enthalten fast nur die üblichen hyperbolischen Gemeinplätze der Schmeichelei. In den Octaven der Ninfa Tiberina preist er als Hirt die Reize der Nymphe am Tiber, unter welcher Gestalt er die Römerin Faustina Mancini darstellte. Bei der allgemeinen Mode der pastoralen Poesie entstand eine Sucht, die Empfindungen beständig in die Vorstellungen der letzteren zu verkleiden, sich selbst als Hirt zu geberden und die Geliebte als Nymphe auftreten zu lassen. Hier finden wir wenig von Natur; dagegen sind von reizender Zartheit die kleinen idyllischen Bilder in einigen Sonetten Molza's (Dietro un bel cespo, und Vestiva i colli). Diese Condensirung eines Motivs der Hirtenpoesie in dem engen Rahmen des Sonettes, der es wirksamer erscheinen läßt als die breite monotone Form der abgebrauchten Ecloge, wurde beliebt, wie das entsprechende lateinische pastorale Epigramm, welches wir bei Navagero und Flaminio kennen lernten, und solche idyllische Sonette finden sich bei vielen Dichtern, manche von anmuthiger Natürlichkeit besonders von Claudio Tolomei; Benedetto Varchi schrieb deren eine ganze Reihe, aber in mehr affectirter Weise. Und wie Sannazaro mit der lateinischen Ecloge gethan hatte, so übertrug man nun auch die italienische in die Seelandschaft und Fischerwelt; mit diesen egloghe pescatorie erntete am meisten Ruhm der Neapolitaner Bernardino Rota (1509—75), und Niccolò Franco dichtete wiederum idyllische Fischersonette.

Schon bei Petrarca haben wir keine große Mannichfaltigkeit der poetischen Situationen; bei den Nachahmern wird, wie immer, der Kreis noch enger, und sehr selten ist die Anknüpfung an reale Dinge, an Verhältnisse und Vorkommnisse, welche uns die Darstellung beleben könnten. Auffallend ist bei den meisten die Armuth der Metapher; bis zum Ueberdruß wiederholen sie für die Geliebte das Bild der Sonne und lassen diese Sonne dann die wirkliche Sonne überstrahlen und die letztere vor dem neuen Glanze neidisch

erbleichen. Dennoch ist aus diesem Gemeinplatz wenigstens ein schönes Sonett hervorgegangen, freilich weniger durch den Schlußeffect als durch die vorhergehende Schilderung des Naturschauspiels. Es ist von Annibal Caro und beginnt mit den Worten Eran l' aer tranquillo e l' onde chiare:

Die Luft war still, die Wellen spielten leise,
Der Zephir seufzte lispelnd durch den Hain;
Der Venus Stern goß seinen milden Schein,
Und über Land und Meer zog Liebesweise.
Aurora thauig stieg empor, die Kreise
Der Sterne lichtend, und in Farben rein
Und strahlend hüllt sie Berg' und Wolken ein;
Schon rüstet Phoebus sich zur prächt'gen Reise.
Da plötzlich taucht mit lieblicherm Gefunkel
Ein andres Morgenroth empor, die Sonne
Erglänzt, die mich versengt mit ihrem Schein.
Ich wende mich, und siehe, trüb und dunkel
(Ihr heil'gen Himmelslichter mögt verzeihn)
Scheint mir der Osten, den ich schaut' mit Wonne.

Dieses ist Annibal Caro's gelungenstes Gedicht; in den anderen treibt er zuweilen ein geistreiches und gefälliges Spiel mit den Antithesen des Petrarchismus, oder giebt den Hyperbeln seiner Lobpreisung eine geschickte Wendung; aber er zeigt sich doch vorzugsweise als der elegante Versificator, und seiner feinen Kunst fehlt der Gegenstand. Daher bewährt er sich am besten in den Uebersetzungen, in derjenigen von Theocrits erstem Idyll und der der Aeneis in versi sciolti, wo er für gegebene Gedanken nur die Form zu finden hatte. Uns freilich erscheinen heute diese Versionen verwässert; die größere Breite und häufige Farblosigkeit des Ausdrucks läßt viele der charakteristischen Schönheiten des Originals verschwinden; aber damals verstand man das Uebersetzen nicht anders; die allgemeine Wiedergabe des Sinnes hielt man für genügend, ohne auf die bildliche Kraft des Wortes im Einzelnen Rücksicht zu nehmen. Immerhin bleibt Caro's Eneide ein anerkanntes Muster in der Behandlung des sciolto und hat als solches bedeutenden Einfluß geübt.

Giovanni della Casa bewunderten die Zeitgenossen als den Begründer einer neuen Richtung in der Lyrik, als den Schöpfer

des erhabenen und prächtigen Styles, gegenüber der Zartheit und Lieblichkeit Petrarca's. Er suchte seinen Versen Würde und Gewicht zu verleihen durch die Ausdehnung der Perioden, durch Vermeiden vulgärer Wendungen, durch ungewöhnliche Wortstellung, und besonders ist ihm eigenthümlich die beständige Brechung des Verses durch den syntactischen Einschnitt, wie in Caro's sciolti, das Uebergreifen des Satzes über das Versende und auch von den Quartetten des Sonetts in die Terzette. Dieser Widerstreit zwischen Vers und Satzbau, dieses Gebrochene und Zerstückelte, welches den trivialen Tonfall aufhebt, hat in der That bei gewissen ernsten Gegenständen seinen Reiz, malt äußerlich die Stimmung, aus welcher das Gedicht entsprungen ist, wie in der schönen Anrufung des Schlafes: O sonno, o della queta umida, ombrosa, wo die zerrissenen Verse wie die Stoßseufzer des von Schmerz und Schlaflosigkeit Gepeinigten erscheinen. Aber im Allgemeinen bleibt Della Casa's Streben nach dem Erhabenen und Bedeutenden zu sehr auf die Aeußerlichkeiten beschränkt; jene Zeit schied nicht klar zwischen äußerer Kunst und innerem Werth; diese studirten Gedichte, in denen jedes Wort berechnet war, boten willkommene Gelegenheit zu minutiösen stylistischen Zergliederungen und wurden viel commentirt.

Die herkömmlichen metrischen Gattungen des Canzoniere suchten damals manche durch die Nachahmung von Formen des Alterthums zu bereichern. Trissino bildete drei seiner Canzonen nach der Weise der pindarischen Ode, mit gleichgebauter Strophe und Antistrophe und verschieden gestalteter Epode; dazu entbehrt auch das eine dieser Gedichte (Vaghi, superbi e venerandi colli) gänzlich der Reime. Luigi Alamanni verwendete in seinen 8 Inni dieselbe Eintheilung mit den Bezeichnungen ballata, contraballata und stanza, und Minturno, der zwei pindarische Oden zum Ruhme Karls V. verfaßte, nannte die Strophen volta, rivolta und stanza. Auch das antike Epigramm wollte Alamanni nachbilden und gab die Distichen durch paarweise gereimte endecasillabi wieder. Andere Neuerungen führte Bernardo Tasso ein; er suchte ein Versmaß zu erfinden, welches die Vortheile des lateinischen Hexameters darböte; denn die regelmäßigen Reime nöthigten auch den Gedanken, sich in regelmäßigen und daher monotonen Ab=

schnitten zu entwickeln. Andererseits wagte er noch nicht den Reim ganz aufzugeben und bildete eine complicirte Verschlingung von endecasillabi, wo die Bindung erst in der 5. Zeile erfolgt (A B C B A D E C F E D G H F . .); mit Recht warf man ihm jedoch vor, daß hier die Reime kaum noch fühlbar sind, also eine nutzlose Schwierigkeit, und der Zwang für den Gedanken hat sich damit gewiß nicht verringert. Auch schrieb er nur das Epithalam für Herzog Federigo von Mantua und die erste seiner Eclogen in jener Form und hat sie in anderen Gedichten so modificirt, daß die Bindung stets schon im dritten Verse eintritt. Die horazische Ode giebt Bernardo Tasso wieder einfach durch kurze, ungetheilte, aber gereimte Strophen, folgt jedoch in anderen Punkten seinem römischen Muster; er geht zuweilen mit langer Periode von einer Strophe in die nächste hinüber; er entfernt sich mit einer Digression von seinem Gegenstande, kehrt zu ihm zurück, oder schließt auch das Gedicht mit der Digression selbst.

Den classischen Versbau unmittelbar nachzuahmen, erklärte Bernardo Tasso für unverträglich mit dem Charakter der italienischen Sprache (Lett. II, 125). Indessen waren nicht alle dieser Ansicht, und, wie schon im vorhergehenden Jahrhundert, wurde der Versuch gemacht, die antiken Maße direct in das Italienische zu übertragen. Der Gedanke ging aus von Claudio Tolomei, und er fand einige Nachfolge, so daß er im Jahre 1539 unter dem Titel Versi e Regole de la nuova poesia toscana eine Sammlung veröffentlichte, welche seine und seiner Freunde Poesieen in classischen Metren nebst gewissen Regeln für die Anwendung derselben enthielt. Man war jetzt einsichtiger zu Werke gegangen als ehedem Dati und Alberti; die Verse sollten nach der Quantität gemessen werden, aber nicht nach der lateinischen, sondern nach der italienischen, welche nicht immer eine imaginäre ist, jedoch freilich auch keine so scharfen Unterschiede darbietet, um aus ihnen einen ausgeprägten Rhythmus zu entwickeln. Allein die Erneuerung der antiken Metren hat man in Italien auf verschiedene Weisen doch immer wieder versucht, und schließlich in unseren Tagen mit bedeutenderem Erfolge.

Wie in dem Canzoniere Petrarca's, so wechseln in den Sammlungen des 16. Jahrhunderts mit den Liebesliedern religiöse Ge-

dichte, und einen weit breiteren Raum erhält die panegyrische Poesie und die politische. Die letztere bietet, wie gewöhnlich in einer Zeit der Nachahmung und des Conventionalismus, noch das meiste Interesse, soweit sich wenigstens in ihr eine individuelle Empfindung ausdrückt. Erfüllt von aufrichtigem Patriotismus sind einige Sonette Giovanni Guidiccioni's aus Lucca, welcher, geboren den 25. Februar 1500, durch Paul III. (1534) Gouverneur von Rom wurde, dann Bischof von Fossombrone, Nuntius bei Karl V. (1535), hierauf Präsident der Romagna, Generalcommissar der päpstlichen Truppen, endlich Gouverneur der Marca von Ancona und schon 1541 in Macerata starb. Besonders die Plünderung Roms im Jahre 1527 ging ihm, wie so vielen, tief zu Herzen, und, wie Petrarca's berühmte Canzone, so stellt er die ehemalige Größe des Vaterlandes der jetzigen Erniedrigung durch die Barbaren gegenüber. Gewiß hatten die Italiener ein lebendiges Gefühl für die Noth und Demüthigung ihres Landes, und Klagen über den Verlust der alten Macht und Freiheit, über das deutsch-spanische Joch, welches auf der Nation lastet, hören wir von Molza, von der Laura Terracina und anderen. Aber nur zu oft spielen persönliche Interessen des Hofmannes mit hinein, und man sieht dann nicht mehr, wieviel aufrichtige Gesinnung, und wieviel Schmeichelei für die Fürsten ist, an welche zu ihrem Ruhme große politische Hoffnungen geknüpft werden. Eine Canzone von Francesco Coppetta de' Beccuti aus Perugia: O dell' arbor di Giove altera verga, fordert die Fürsten auf, gemeinsam das Vaterland zu vertheidigen, mit deutlicher und nicht eben schöner Nachahmung von Petrarca's Italia mia; aber sie richtet sich an Guidobaldo von Urbino, als er Generalcapitän der Kirche wurde. Bernardo Cappello's Canzone an Venedig: Dall' oziose piume omai risorgi, mahnt die Republik, des größeren Vaterlandes eingedenk zu sein, dem sie entsprossen ist, dessen Schäden zu heilen, und es im Bunde mit Frankreich von der Knechtung durch Spanien und Deutschland zu erlösen. Aber ward ihm dieses Lied nicht von der Politik seines Herrn dictirt? Es ist verfaßt 1551, als Papst Julius III. auf Seiten des Kaisers trat, die Farnesen in ihrem Besitze Parma's bedroht waren und daher französische Hilfe in Anspruch nahmen. Wäre Karl V. den Farnesen

freundlich gewesen, so hätte vielleicht Cappello dieselbe spanische Herrschaft, die er verwünscht, als Italiens Heil gepriesen. Und welche üble Lage für einen Patrioten, daß er, um den einen fremden Bedrücker zu entfernen, zugleich die Herbeiziehung eines anderen empfehlen muß! Dieses war, wie immer, das Unglück Italiens, welches mit so viel Wahrheit Domenico Veniero beklagte in dem Sonette: Mentre misera Italia in te divisa. Und dieselben, welche das spanische Joch haßten, verherrlichten dennoch Karl V., und wiederum träumte man von einem chimärischen Frieden der Christenheit, der Versöhnung des Kaisers und des Königs von Frankreich zu gemeinsamer Bekämpfung der Türken, welche Venedig bedrohten und die Küsten Unteritaliens plünderten; die Mahnung zu diesem heiligen Bunde wurde ein Gemeinplatz der Dichtung.

Mit inniger Empfindung hat ein calabresischer Dichter, Galeazzo di Tarsia, Italien besungen in einem Sonette, welches zu den schönsten des Jahrhunderts gehört: Già corsi l' Alpe gelide e canute; die Sehnsucht treibt ihn aus der Ferne zurück, und wie er das graue, eisige Gebirge überschritten hat, grüßt er das theure Land, dessen duftreiche Lüfte ihm entgegenwehen, und preist glücklich den, welchem es vergönnt ist, hier ein stillzufriedenes Dasein zu fristen. Galeazzo di Tarsia, aus Cosenza, Baron von Belmonte, war seit 1509 Vorsitzender des kgl. Gerichtshofes der Vicaria in Neapel, und starb spätestens 1513, wenn anders seine Persönlichkeit jüngst richtig identificirt worden ist. Seine wenig zahlreichen Lieder feiern theilweise Vittoria Colonna.

Bei den meisten Lyrikern des 16. Jahrhunderts müssen wir uns dankbar zufrieden geben, wenn sie uns hie und da einen glücklichen Zug, ein einzelnes Sonett bieten, welches ihnen ein Moment wirklicher Inspiration eingab. Nur wenige fesseln uns in höherem Grade, weil ihre Dichtung einen persönlichen Stempel trägt. Vor allem ist dieses der Fall bei Luigi Tansillo. Er führte nicht das gewöhnliche Leben des Literaten, im Studirzimmer, in den Akademieen und den Palästen der hohen Gönner, sondern verbrachte seine Jugendjahre zwischen den Waffen und zur See, im Kampfe gegen Türken und Corsaren. Und ein gerader und männlicher Geist, gestählt in harter Pflichterfüllung und Gefahr, drückt sich auch in seinen

Versen aus, inmitten der Schmeicheleien des Hofmannes, mit denen er nothgedrungen der Sitte seiner Zeit folgte. Luigi Tansillo war 1510 in Horaz' Vaterstadt Venosa geboren, verlor den Vater schon, ehe er auf die Welt kam, und ward, da seine Mutter sich von neuem vermählte, zuerst in Nola, der Heimath seiner Familie, von einer Tante aufgezogen. Obgleich von adeligem Geschlecht, war er mittellos, weshalb er sich zum Hofdienste entschloß und die Studien früh verließ; wie es scheint, kam er als Page zu Pier Antonio Sanseverino, Fürsten von Bisignano. Er war höchstens 18 Jahre alt, als er die dialogische Ecloge I due Pellegrini dichtete, welche sich auch durch ihre Unvollkommenheit als ein Jugendwerk verräth. Aber seine Verse gewannen ihm bald Ansehen, und 1532 wurde er dem neuen Vicekönige Don Pedro de Toledo bekannt. 1534 verfaßte er den Vendemmiatore, ein Gedicht in Octaven, entstanden auf dem Lande während der Weinlese und entsprechend den Gewohnheiten derselben in Campanien, wo den Traubensammlern, nach der alten bacchischen Weise, gestattet war, die Vorübergehenden mit Anrufungen von grober Obscönität zu verspotten. Nur als das ephemere Product der Jahreszeit und ihrer Stimmung wollte er diese scherzhaften Stanzen betrachtet wissen, welche ihm später Ungelegenheiten bereiten sollten.

Don Pedro de Toledo ernannte ihn 1535 zum Continuo, d. h. einem von der Leibwache, welche, bestehend aus hundert theils spanischen, theils italienischen Edelleuten, die Person des Vicekönigs überall zu begleiten hatte. 1537 machte er den Zug gegen die Türken mit, welche Ugento und Castro in der Nähe von Otranto überfallen hatten, und in demselben Jahre begannen seine größeren Seefahrten, zuerst mit dem Vicekönige selbst, dann, seit 1539, mit dessen Sohne, Don Garcia de Toledo, welcher eine lebhafte Zuneigung zu ihm hegte. Auf einem dieser Züge sah er (1540) an der dalmatinischen Küste noch unbestattet die Gebeine der spanischen Soldaten, welche bei der Vertheidigung von Castelnuovo durch die Türken niedergemetzelt worden waren, und setzte bewundernd ihrem Heroismus ein Denkmal in drei schönen Sonetten (16—18). Diese Reisen in die Ferne mit ihrem beständigen Wechsel und ihren Abenteuern, die Größe und Mannichfaltigkeit der Eindrücke mußten

die dichterische Phantasie anregen und befruchten; aber freilich Prosa und Bitterkeit mischte sich für Tansillo hinein. Die Acte entsetzlicher Grausamkeit, welche er bei den Heimsuchungen der feindlichen Küsten mit ansah, verletzten ihn und er äußert seinen Abscheu darüber in einem seiner Capitoli (III). In den Stanzen an Bernardino Martirano, wo er sein Leben auf dem Schiffe schildert, klagt er über die Seekrankheit, über die Unbequemlichkeiten und Widerwärtigkeiten des Aufenthaltes in dem engen Raume, den Lärm der Galeerensclaven und den Anblick ihres Elendes; und am meisten klagt er über die Trennung von der Geliebten und singt seine Sehnsucht in affectvollen Weisen voll süßer Harmonie.

Tansillo liebte eine hochgestellte und stolze Dame, nämlich, wie Fiorentino wahrscheinlich machte, Maria d'Aragona, die Gemahlin des Marchese del Vasto. Aber bei ihm muß es eine wahrhafte Leidenschaft gewesen sein; das bezeugen uns seine Lieder und am besten die Heftigkeit, mit welcher er später die Eifersucht und den Groll äußert, die seinem Herzen endlich die Freiheit wiedergaben, wie in dem schönen Sonette (96): Cessa dal suon d'amor, flebil mio legno. Allerdings war es nur eine respectvolle Anbetung aus der Ferne; im Traume allein verschwindet die Kluft und wird ihm Erfüllung seines Sehnens; da erscheint, wie er verzweifelnd sein Leben enden will, die Geliebte mitleidig und hält die Hand mit dem Stahle fest (Canz. XIII). Und noch mehr, er findet sich im Besitze der Geliebten und malt sein Glück in den verführerischsten Farben, mit den schmelzendsten Tönen der Wollust, wie Pontan (Canz. XVI); aber für letzteren war es Wirklichkeit, für Tansillo Traum, und dieses das einzige Mal, wo er sich solchen Phantasien hingiebt. Sein Platonismus ist ein erzwungener; seine Liebe befriedigt sich in dem bloßen Anblick als ihrem Ziele, weil ihm alle weitergehende Hoffnung von vornherein abgeschnitten ist. Aber durch diese hohe Liebe fühlt er seinen Geist beflügelt und geadelt, und zwei Sonette von bewundernswürdiger Vollendung stellen die Kühnheit seiner Empfindung unter den erhabensten Bildern dar (25, 26): Er durchschneidet im Fluge die Lüfte, sieht die Welt unter sich verschwinden und strebt dem Himmel zu; er vernimmt die ängstliche Stimme seines Herzens, welches ihn in dem Wagnisse

aufhalten will; aber er gebietet ihm Schweigen; die stolzen Schwingen tragen ihn vorwärts und er bebt nicht vor dem sicheren Sturze; „denn welches Leben gleichet solchem Tod?"

Wenn man sagte, daß Tansillo frei sei von den conventionellen Elementen der damaligen Lyrik, so wäre das eine starke Uebertreibung; im Gegentheil treten sie auch bei ihm uns oft genug entgegen; aber als wahrer Dichter besitzt er doch auch die Macht des originellen Bildes. Und die besondere Wirksamkeit der lyrischen Poesie, welche durch die Beziehung der Affecte zur äußeren Natur hervorgebracht wird, finden wir in manchen seiner Lieder in höherem Grade, weil er da seine eigenen unmittelbaren Eindrücke wiedergiebt, die natürlichen Scenen zeichnet, wie er sie selber geschaut hat. Die wüste Einöde, in welche die Umgegend von Pozzuoli durch die vulcanische Eruption von 1538 verwandelt war, ist der Ort, wohin ihn der Schmerz um das Scheiden der Geliebten führt, und wo ihm die düsteren Felsen, die Ruinen vernichteter Behausungen, das Schweigen der Wälder und Höhlen, der Qualm, welcher noch diese Gefilde einhüllt, und die unheimliche Nähe des Avernersee's den inneren Zustand der trostlosen Verlassenheit widerspiegeln (Son. 43 und 69). In drei Canzonen (VII—IX) leiht er dem Schmerze Don Garcia's de Toledo Ausdruck, als sich dessen ehemalige Braut Donna Antonia Cardona mit einem anderen vermählte. Er läßt Don Garcia in Person des Fischers Albano an der sicilischen Küste über die treulose Galatea klagen, und hier ist die Scenerie des Meeres, die Klippen, die Winde und Wogen, das dumpfe Donnern des Aetna, meisterhaft verwendet im lebendigen Widerhall der Empfindungen, und sehr passend für Don Garcia, den kühnen Führer der Seekämpfe, in dessen Begleitung der Dichter die Poesie des Meeres kennen gelernt hatte.

Tansillo versteht es auch mit großer Virtuosität ein stimmungsvolles landschaftliches Bild für sich zu malen, wie in Sonett 53, von dem kühlen Plätzchen an der Quelle, wo er Navagero's Epigramm nachahmte und verschönerte. Und zuweilen erfaßt er, wie Petrarca, in feiner Weise das Schauspiel, welches ihm inmitten der Natur die Schönheit der Geliebten in einem flüchtigen Momente darbot; so Sonett 94: Pianta gentil, mentre nel mondo regna;

ein Baumzweig hat ihre goldenen Flechten, sich in sie verstrickend, im Winde gelöst, und er segnet die freundliche Pflanze, welche die von der Besitzerin mißgünstig verborgenen Schätze an das Licht brachte, in diesen Flechten das Banner der Liebe entfaltete.[1]) Den Schluß der lieblichen Scene bildet leider eine der Subtilitäten im Geschmacke Tebaldeo's, an denen es bei Tansillo nicht mangelt, und, wenn wir in den Canzonen für Garcia die Correspondenz zwischen Natur und Seele bewundern, so gefällt er sich anderswo in gar zu systematischen Gegenüberstellungen und Vergleichungen der Einzelheiten, wie in Canzone XIV und mehreren Sonetten.

Die Form beherrscht Tansillo mit großer Vollkommenheit, und namentlich auch seine Octaven besitzen eine Fülle des Wohllautes. Die Stanze a Don Pedro di Toledo, welche er 1547 an den Vicekönig richtete, handeln von dem köstlichen Garten Don Garcia's am Ufer des Meeres. Es redet Clorida, die Nymphe des Gartens; sie beklagt sich, daß, während der Eigenthümer, fern auf der See, sie vernachlässigt, auch er, der Vater desselben, sich nicht um sie kümmert; sie ladet ihn ein zum Besuche, und beschreibt, ihn zu verlocken, die Schönheiten und Belustigungen, welche der Garten darbietet. Wennschon etwas lang für eine descriptive Poesie, fesselt doch auch dieses Gedicht wieder durch eine Reihe anmuthvoller Gemälde, vor allem die buntbewegte Schilderung der Nymphen, See-, Wald- und Berggötter, welche zur Nachtzeit am Gestade den Reigen schlingen, und uns an Pontans Lepidina erinnern (st. 119 ff.).

Von Tansillo's Capitoli sind einige Episteln, in welchen er im familiären Tone der Plauderei, mit feinem Scherz und Spott von persönlichen Verhältnissen redet, uns anziehende Skizzen seines Kriegs- und Seelebens giebt, auch Sitten und Zustände geißelt, ohne Schärfe, mit einer rechtschaffenen und dabei liebenswürdigen Weltklugheit. Hier hat er sich, wie kein anderer, dem Geiste und der Darstellungsart von Ariosto's Satiren genähert. Andere der Capitoli, welche er capricci nannte, sind Vertheidigungen von Paradoxen in der Manier Berni's, und haben theilweise deren Schwächen, das breite Gerede ohne rechten Inhalt, die gezwungene

---

[1]) Bei Fiorentino ist das Gedicht seltsam mißverstanden.

Spaßhaftigkeit, welche in Albernheit verfällt; aber meistens ist Tansillo auch hier recht glücklich, zeigt gesunden Humor, eine treffende Ironie, und unterhält durch geistreiche Combinationen, witzige Auslegungen mythologischer Fabeln, wie besonders in den beiden Capiteln zum Lobe der Galeere und denen, wo er beweist, daß man keine kluge Frau lieben müsse. Ernst und selbst Bitterkeit erscheinen im Wechsel mit munterer Laune, und gerade diese flüchtigen Streiflichter ergeben die wirksamste Satire; wie schön und wahr sind z. B. seine Worte über den Mißbrauch und die Affectation der platonischen Liebe bei sinnlichen Wünschen (IX). Auch aus dem scheinbar oberflächlichen Scherze pflegt eine ernste allgemeine Wahrheit hervorzuspringen, wie in dem Capriccio in laude del giuoco del malcontento (XVII). So hat sich auch hier, wo er Berni folgte, etwas von dem Tone des ariostischen Sermons eingestellt.

Und Ariosto's gefällige Manier finden wir gleichfalls wieder in dem kleinen Poem La Balia, wo er die Mütter ermahnt, ihre Kinder selbst zu stillen, und mehr noch in dem Lehrgedichte Il Podere, welches in 3 Capitoli dem Freunde Giov. Batt. Venere, Haushofmeister der Marchesa del Vasto, da derselbe ein Landgut kaufen wollte, die Eigenschaften angiebt, die ein solches besitzen müsse. Tansillo würzt seine einsichtigen Anweisungen hier und da mit einem Scherz, einem Geschichtchen, einer Betrachtung, und an einer Stelle malt er sich selbst eine stille ländliche Häuslichkeit, wo er, nachdem er so weit die Welt durchschweift hatte, seine Jahre in Frieden beschließen könnte. Das Podere ist 1560 verfaßt, und noch hatte er diese idyllische Muße, nach der er sich sehnte, nicht erlangt, und er erlangte sie nicht mehr. 1548 machte er seine letzte Seefahrt; 1550 verheirathete er sich mit Luisa Puzzo aus Teano. Der Tod Don Pedro's (1553) und damit der Verlust seiner Stellung brachte ihn mit seiner Familie in eine drückende Lage. Dann erhielt er ein anderes Amt in der Steuerverwaltung, dessen geisttödtende Beschäftigung ihm wenig zusagte. Wegen des Vendemmiatore kamen unter Paul IV. seine Schriften auf den Index; voll tiefer Betrübniß richtete er an den Papst eine Canzone (XII), wo er jenes Gedicht verurtheilte, aber seine anderen Productionen als unschuldig in Schutz nahm; in der That ward er unter Pius IV. vom Index

gestrichen. Das Ereigniß ward ihm aber Veranlassung, sein lange vorher, und wohl schon vor 1539, begonnenes religiöses Poem, Le Lagrime di S. Piero mit größerem Eifer wiederaufzunehmen; jedoch vollendete er es nicht mehr. Die letzten Jahre verbrachte er in Gaeta, als königlicher Justizbeamter (capitano di giustizia), ging 1568 erkrankt nach Teano, der Vaterstadt seiner Gattin, und starb daselbst den 1. December desselben Jahres.

Ein anderer süditalienischer Dichter, ein Freund Tansillo's, Angelo die Costanzo (geboren in Neapel gegen 1507, gest. 1591) ward ehedem sehr hoch geschätzt; ja man hat ihn für den bedeutendsten Sonettisten des Jahrhunderts erklärt, während er in Wahrheit sehr wenig poetische Kraft und viel häufiger als Tansillo die geschmacklose Künstelei von Tebaldeo's Schule zeigt, wie z. B. in den Sonetten Duro e freddo marmo und Venne la Parca. Das Beste von ihm sind die einfacheren und affectvolleren Gedichte auf den Tod seines Sohnes Alessandro, der ihm fünfzehnjährig entrissen ward.

Eine abgesonderte Stellung nimmt mit seinen Poesieen der gewaltigste bildende Künstler Italiens, Michelangelo Buonarroti ein. Bei den übrigen überwiegt der Cultus der Form; bei ihm herrscht in schroffer Einseitigkeit der Gedanke; Berni, als er Verse von ihm gesehen hatte, schrieb im Capitolo an Sebastian del Piombo, er sage Dinge, und die anderen sagten Worte. Sein Biograph Condivi (§ 23) berichtet, bevor ihn Papst Julius nach Rom rief, also gegen 1504, habe sich Michelangelo eine Zeit lang fast garnicht mit seiner Kunst beschäftigt, vielmehr italienische Dichter und Prosaiker gelesen und Sonette geschrieben. Aber die meisten der erhaltenen Gedichte stammen aus der Epoche seines letzten langen Aufenthaltes in Rom von 1534 bis zu seinem Tode, 1564. Von der Arbeit ausruhend schrieb er sie auf Zettel, oft genug auf dasselbe Blatt mit Studien und Skizzen für Bildwerke und Architecturen. Er schenkte sie auf Verlangen den Freunden, Donato Giannotti, Sebastian del Piombo, Luigi del Riccio, und besonders der letztere, welcher eifrig die Verse des Meisters sammelte, drängte ihn oft darum, bestellte Gedichte über einen gegebenen Gegenstand, und sandte Geschenke von Eßwaaren, welche in scherzhafter Weise als

Bezahlung betrachtet wurden. So entstanden unter anderm die 48 Epitaphe in Vierzeilen auf den 1544 gestorbenen 17jährigen Cecchino Bracci. Manche seiner Madrigale wurden auch in Musik gesetzt.

Neben Petrarca hat auf Michelangelo Dante bedeutend gewirkt; ihn schätzte er von allen italienischen Dichtern am höchsten, las ihn von Jugend auf, soll die Comödie fast auswendig gewußt haben, und in einem Exemplar mit Landino's Commentar, welches er besaß, begleitete er das Gedicht auf den Rändern mit Zeichnungen; leider ging dieses Buch in einem Schiffbruche gegen Ende des 17. Jahrhunderts verloren. Er fühlte in Dante den verwandten Geist, trug in sich die gleiche hohe und stolze Seele, den Abscheu gegen Unrecht und Niedrigkeit, den Schmerz um den Verlust eines freien Vaterlandes. So bringt er ihm liebevoll und bewundernd seine Huldigung dar in seinen beiden schönsten Sonetten; er preist sein Loos als beneidenswerth trotz seines Unglücks:

> Wär' ich doch er! Wär' mir solch' Loos beschieden,
> Für sein Exil in Noth, mit seiner Tugend,
> Gäb' ich dahin das größte Glück hienieden.

Nicht nur die Comödie, sondern auch Dante's Lyrik scheint er studirt zu haben; sein Platonismus hat mehr die Färbung des dolce stil nuovo, und stärker als gewöhnlich bei Petrarca ist das Göttliche in der Schönheit hervorgehoben; sie ist ein Licht von droben, ein Abglanz des Himmlischen, von Gott den Menschen verliehen, sie auf Erden zu stärken und zu erheben, und von ihnen nicht völlig erfaßt und verstanden (z. B. Son. 47). Dieses erinnert an ein Gedicht Guido Cavalcanti's. Und so zeigt z. B. das 38. Madrigal ganz den Gedankenkreis des dolce stil nuovo: die Gegenwart der Geliebten bewirkt, daß das Herz die Lebensgeister nach außen verstreut, woher die Seele, in ihrem natürlichen Gange gehemmt, sich durch die plötzliche Freude von ihm trennt; geht die Herrin hinweg, so eilen die Lebensgeister ihm zu „tödtlicher" Hilfe wieder in das Herz.

Mit besonderem Interesse verfolgen wir in den Versen des Meisters die Beziehungen auf die Künste, in denen sein Genie wahrhaft heimisch war; hier tritt uns seine Individualität am

lebendigsten entgegen. Daher ist eines seiner bekanntesten Sonette dasjenige geworden, in welchem er scherzend seinen Zustand schildert, während er auf einem von ihm construirten Gerüste rücklings schwebend die Decke der sixtinischen Capelle malte (1509; Son. 5). Seine Kunst liefert ihm bisweilen die originellsten Vergleiche. So in Madrigal 11; im Anblick der menschlichen Schönheit hat er das schmerzliche Gefühl der Vergänglichkeit, und er drückt dieses sehr wirksam folgendermaßen aus: „Der Künstler sucht lange und mühsam umsonst, seine Idee im harten Steine zu verkörpern, und es gelingt ihm endlich erst nahe an seinem Tode; denn ein so hohes Ziel erreicht man spät und kann nur kurze Zeit noch bei ihm weilen; so versucht sich die Natur an diesem und jenem Antlitz, und hat sie den Gipfel erreicht in dem Deinigen, so ist sie alt und muß zu Grunde gehen, so daß sich im Anschauen Deiner Schönheit Lust und Furcht vermischen". Der Gedanke von dem segnenden Einfluß der Geliebten war alt und abgebraucht; aber die Neuheit des Vergleiches vermag ihn aufzufrischen in dem tiefsinnigen Sonett 14, an Vittoria Colonna. Michelangelo liebte sich vorzustellen, daß das Kunstwerk schon im Steine schlummere, und es auf die geschickte Hand ankomme, es herauszuschlagen; so liegt für ihn Gut und Uebel in der Geliebten; aber seine Kunst versagt ihm hier, und er vermag das erstere nicht zu gewinnen (Son. 15). Wie Dante sucht er im Bilde das Bedeutsame, sinnlich Wirksame, und wie jener geht er im Interesse des Ausdrucksvollen über die Grenze des Geschmackes hinaus, wie z. B. in Sonett 61.

Sein Bemühen ist es, dem Gedanken eine möglichst knappe und energische Form zu geben, ihn mit solcher Kraft vor uns hinzustellen, wie er ihm selbst vor der Seele steht. Und es sind theilweise sehr gesuchte, künstliche Gedanken, subtile Fragen, welche ihm aufsteigen. Bisweilen verfällt er ganz in Pretiosität, wie es im 87. Madrigal heißt, die Seele gieße die Thränen nach außen, damit dieses Wasser drinnen nicht seine Liebesgluth auslösche, welche ihn aufrecht hält und ihm sein Schicksal erleichtert. Weit einfacher sind die religiösen Gedichte, wo er nicht nach dem Ungewöhnlichen hascht, nicht mit Widersprüchen und Problemen spielt, sondern nur seine Reue, Zerknirschung, Furcht und Hoffnung äußert. Zu seinen besten

Poesieen gehören auch einige politische, das 1. Madrigal, wo Florenz seine Verbannten tröstet, und das berühmte Epigramm (von 1545) auf seine Statue der Nacht am Medicäergrabe, welches in seinen vier Zeilen so ergreifend den Schmerz über die Erniedrigung seiner Vaterstadt condensirt. Wenn die Gesinnung allein genügte, den Dichter zu machen, so wäre Michelangelo ein großer; die leidenschaftliche Liebe des Guten und Schönen, ein warmer Patriotismus, eine tiefwurzelnde Religiosität erfüllen seine Verse; aber er bleibt meist in dem Gebiete des abstracten Denkens, welches nicht das der Poesie ist. Gewiß, seine gewaltige Natur zeigt sich auch in seinen Gedichten und giebt ihnen ihren Reiz. Der Gedanke ringt bei ihm mit den Ausdrucksmitteln, wie in der Sculptur und Malerei; aber das Wort wollte ihm weniger gehorchen als Marmor und Farbe. Vers und Reim machen ihm Noth, und dem letzteren hat er oft genug opfern müssen, hat ungeeignete Worte gebraucht und den Satz verstümmelt. Die Autographen zeigen, wie er dasselbe Gedicht immer wieder, bis zu neun Mal, umgeschrieben hat, und nach den vielen Anstrengungen bleibt er mühselig und dunkel. Die Form hat etwas Knorriges, Rauhes, oft genug Mißtönendes, macht den Eindruck der Zeit vor Petrarca, wo die Sprache sich noch widerwillig den Versen fügte. Durch den überwiegenden Gedankengehalt fanden seine Gedichte Beifall bei den Freunden und bei manchen, die, wie Berni, des ewigen Petrarchismus überdrüssig waren; Andere huldigten, wenn sie sie lobten, dem berühmten Verfasser. Im größeren Publikum konnten sie damals, wo man die Eleganz so hoch schätzte, kaum gefallen; wenige der Lieder nur wurden gedruckt, und als sein Großneffe sie später (1623) herausgab, schien es ihm, seinen Vorfahren zu compromittiren, wenn er sie nicht einer gründlichen Umarbeitung unterwarf. Erst in unseren Tagen sind sie wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt zum Vorschein gebracht worden.

Von Michelangelo's Namen ist unzertrennlich derjenige der Vittoria Colonna. Er hat sie als Frau und als Dichterin verehrt und bewundert, sie als seine geistige Wohlthäterin betrachtet, in ihr ein Vorbild gesehen, das ihn himmelan zog. Mehrere seiner Gedichte sind an sie gerichtet, andere beklagen ihren Tod. Er war, als er ihr näher trat, über 60 Jahre, sie um die Mitte der Vierzig,

und sie war eine Dame von hohem Geschlechte und führte damals ein zurückgezogenes Leben von fast klösterlicher Strenge. Dennoch wird Michelangelo's Affect für sie als Liebe bezeichnet, auch von seinem Biographen Ascanio Condivi, der bei des Meisters Lebzeiten schrieb. Der Begriff der spiritualen Liebe war eben ein weiter und schwankender; was im Leben bewundernde Ergebenheit und Freundschaft war, das nahm in den Versen den Namen und hie und da auch die Färbung der Liebe an (wie Son. 64).

Vittoria Colonna führte ein Dasein reich an Schmerz und Trauer. Sie war von der mächtigen römischen Adelsfamilie, Tochter Fabrizio Colonna's, des tapferen Heerführers und Großconnetables des Königreichs Neapel, den Machiavelli in seinen Dialogen die wahre Kriegskunst lehren ließ; durch ihre Mutter Agnese von Montefeltro war sie Enkelin des Herzogs Federigo von Urbino, des gepriesenen Gönners der Humanisten. Geboren 1490 in Marino, einem Castell ihres Geschlechtes, wurde sie schon als Kind mit Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara verlobt, und den 27. December 1509 auf Ischia mit ihm vermählt. Die Ehe blieb kinderlos; sie liebte ihren Gatten innig und war stolz auf seinen Ruhm; aber ihre Neigung fand bald nicht mehr warme Erwiderung; selten weilte er an ihrer Seite; sein stürmisches Kriegsleben riß ihn hinaus, und andere Leidenschaften verstrickten ihn. Für Pescara war die Ehe, was sie den meisten Vornehmen der Zeit war, ein conventionelles Verhältniß, welches das Herz für andere Empfindungen frei ließ. Aber die Marchesa verstand sie anders. Sie befand sich auf Ischia, als ihr Vater und ihr Gatte in der Schlacht von Ravenna (1512) in französische Gefangenschaft geriethen; der Marchese hatte zwei Wunden empfangen und mußte sich mit hohem Lösegeld befreien. Damals richtete sie an ihn ein Gedicht, das einzige, welches sich von den bei seinen Lebzeiten geschriebenen erhalten hat, und zugleich ihr schönstes Lied überhaupt. Es ist eine Epistel in Terzinen, nach der Weise von Ovids Heroiden, wie sie damals so üblich waren, voll Innigkeit und liebreicher Sorge; sie klagt, in ihrer Angst um die theuersten Personen müßig daheim weilen zu müssen, während der wahre Platz des Weibes an der Seite des Gatten wäre, mit ihm die Gefahren zu theilen, mit ihrer Gegenwart ihm vielleicht

Glück und Sieg zu bringen; sie seufzt in ihrer Verlassenheit, auf der einsamen Insel, aber ergiebt sich demüthig in den Willen ihres Gebieters.

Beim Fortgange des Krieges und besonders in dem späteren zwischen Karl V. und Franz I. erntete Pescara hohen Ruhm, ward 1524 Generalcapitän der kaiserlichen Armee, und der Sieg von Pavia war hauptsächlich sein Werk (1525). Zugleich aber ward er verhaßt durch die Grausamkeit seiner Plünderungen, und in dem Handel mit dem mailändischen Großkanzler Girolamo Morone und dem Herzoge Francesco Sforza war sein Benehmen nicht tadellos. Kurz darauf erkrankte er; Vittoria wollte zu ihm eilen; aber unterwegs bei Viterbo erhielt sie die Kunde seines am 25. November 1525 erfolgten Todes. Die folgenden Jahre brachte sie tiefgebeugt in Trauer hin; der Papst verhinderte durch ausdrücklichen Befehl, daß sie nicht in der ersten Heftigkeit des Schmerzes in's Kloster trete. Ihre Lieder bereiten pietätvoll dem Verstorbenen die Apotheose; sie stellt ihn reiner, größer, ruhmvoller dar, als er gewesen, macht aus ihm einen Heros, das Glanzgestirn des Jahrhunderts. Das war natürlich; aber affectvoll erscheint er nicht. Sie spricht nicht von der Liebe, die er ihr erwies, sondern von dem Ruhm, dessen Abglanz auf sie fiel; sie singt nicht von vergangenem Glücke, sondern von vergangener Hoffnung; indessen ist das vielleicht nur der conventionelle Ausdruck der petrarchischen Poesie, welche keine Gewährung kennt; auch Veronica Gambara redet nicht anders. Allein Vittoria's Rückblicke sind im allgemeinen so melancholisch: „Hört' ich sein kluges Wort, sah ihm in's Auge, So milderten zum Theil sich meine Schmerzen" (Son. 26). Also völlig glücklich war sie nie. Ihre Liebe, aus der Vernunft entsprossen, hat Prüfungen zu bestehen gehabt: „Vernunft gab das Gespinnst, die Liebe flocht es, Und durch Erzürnung ward das Band nicht schlaffer" (Son. 7). Das scheint auf ein Benehmen des Gatten anzuspielen, welches ihre Eifersucht oder ihre Indignation erregen konnte. Solche Andeutung wagt sich aber naturgemäß kaum flüchtig hervor. Petrarca konnte sich nachträglich sein Glück schöner fingiren, als es wirklich gewesen; das Band, welches sie verknüpfte, läßt ihrer Phantasie nicht solche Freiheit, und sie bleibt im Vagen; die Intimität stellt sich auch

mit dem Verstorbenen nicht her. Ihr Affect zehrt von ihrer eigenen Seele, wie sie es im 4. Sonett wahr und passend ausgesprochen hat. Damit kommt eine große Monotonie in ihre Verse, weil die Berührung mit realen Verhältnissen fehlt; es ist ein beständiges Wiederholen der einen Empfindung des Verlassenseins, des einen Wunsches, dem Geliebten nachzufolgen. Den schönsten Ausdruck fand sie dafür im 17. Sonett; sie sieht von Ischia's Felsen die Morgenröthe Erde und Himmel überstrahlen; die Nebel weichen von ihrem Geiste, wie aus den Lüften, und mit der Sonne steigt ihr Gedanke zum Geliebten und zum Himmel: „in diesem Augenblick Berührt den Geist ein Strahl der seel'gen Gluth".

Die verlorene irdische Hoffnung zieht sie ihrem Gegenstande nach zum Himmel; die kleinere Sonne, wie sie sagt, hat ihr Herz der größeren Sonne, Gott, geöffnet (Son. 116). Religiöse Poesieen fehlen bei keinem Petrarchisten; bei Vittoria Colonna bilden sie den ganzen zweiten und den umfangreicheren Theil ihrer Dichtung, und bei ihr stammen sie aus einem tiefen Bedürfniß der Seele. Aber auch ihre himmlische Liebe hat zu viel Vernünftiges, um recht poetisch zu sein; der Affect wird oft durch Raisonnement ersetzt, und es mangelt die Einkleidung in sinnliche Bilder, wie sie der mystischen Empfindung eigen ist. Dieselbe Metapher der Sonne, des Lichtes, welche sie, nach der Sitte der Petrarchisten, beständig auf ihren Pescara anwandte, kehrt hier wieder für Gott. Sie beschäftigt sich auch mit philosophischen und theologischen Subtilitäten, und man merkt den Einfluß einer langen Reflexion über die Dinge des Glaubens. Schon die künstliche Form des Sonetts mit ihrer Neigung zu epigrammatischer Zuspitzung ist wenig glücklich für den religiösen Hymnus, wie oft man sie auch dafür gebraucht hat. Am meisten Kraft und Leben besitzen die Gedichte, wo sie Gott um eine Befreiung der Kirche von den unreinen Elementen anfleht, die ihr Verderben drohen (Son. 133, 137).

Da sie im Glauben Trost und Aufrichtung suchte, fühlte sie sich lebhaft angezogen durch die damaligen Bestrebungen einer Erneuerung und Verinnerlichung der Religiosität, gegenüber der Verweltlichung der Kirche und der leeren Aeußerlichkeit der Ceremonieen. Wie andere Damen der hohen Gesellschaft, verkehrte sie in Neapel

mit dem Spanier Juan Valdes, wurde eine Anhängerin und eifrige Beschützerin Fra Bernardino Ochino's von Siena und seines neuen Capuzinerordens. Im Interesse des letzteren war es wohl auch, daß sie den 8. April 1537 nach Ferrara kam; sie hatte die Absicht, weiter nach Venedig und dem heiligen Lande zu gehen, mußte dieses aber aufgeben und verbrachte fast ein Jahr in Ferrara, wo man sie vergötterte, in frommem Wandel und Werken der christlichen Barmherzigkeit. Doch erschien sie bisweilen in der Hofgesellschaft, so noch am Abende vor ihrer Abreise, wo sie auch einige ihrer Sonette vortrug; von den Hoffräulein ward musicirt und getanzt, und Vittoria gefiel es wohl; sie war keine unduldsame Betschwester und ließ der Welt ihre Freude. Seit Frühling 1538 verweilte sie längere Zeit in Rom, wohnte im Kloster S. Silvestro, und hier begann die intimere Beziehung zu Michelangelo, wenn sie sich auch schon vorher gekannt haben mögen. Was sie mit einander verband, war die starke Religiosität und die Liebe zur hohen Kunst, welche der Glaube beseelte und weihte. Michelangelo arbeitete damals am Jüngsten Gerichte; Religion und Kunst bildeten die Gegenstände ihrer Unterhaltungen. Sie schenkte ihm ein Bändchen ihrer Gedichte; auch er sandte ihr Verse, und, mehr als das, zeichnete für sie einen Christus am Kreuze und eine Pietas.

Seit October 1541 lebte Vittoria drei Jahre in Viterbo im Kloster S. Caterina. Viele neue Trübsal suchte sie heim; ihre Familie war zerrüttet; innere Streitigkeiten und die Fehde gegen Papst Paul III. hatten ihre ehemalige Macht gebrochen und sie ihres Besitzes größtentheils beraubt; Vittoria's Bruder Ascanio lebte in der Verbannung. Und sie besaß den Stolz der römischen Edeldame, die einem alten, ruhmreichen Geschlechte entstammt, bewahrte das Gefühl für den Glanz und die Ehre desselben, auch als sie sich schon ganz zu Gott gewendet hatte. Sie nahm die Angelegenheiten ihrer Familie mit Eifer wahr, bot für sie den Einfluß des Kaisers auf und rief auch in ihren Versen die Milde des Papstes an (Son. 140, 141 der Rime Sacre). Dann, als ihre Bemühungen nichts fruchteten, suchte sie auch für diesen Schmerz Heilung im Glauben (Son. 139). 1542 trat die entschiedene Wendung von der Reform zur catholischen Reaction ein; die strenge

Parthei Caraffa's erhielt in Rom das Uebergewicht; Ochino, den Vittoria verehrt hatte, entfloh nach Deutschland. Sie beklagte es tief und fügte sich willig; sie fand einen Anhalt besonders an dem Cardinal Pole, der seit 1541 als Legat in Viterbo residirte; er wurde ihr geistiger Leiter und bewahrte sie vor den Kühnheiten der Grübelei. 1544 kehrte sie nach Rom zurück und starb nach längeren Leiden den 25. Februar 1547.

Ohne Zweifel hat an der Bewunderung für Vittoria Colonna als Dichterin die Achtung vor ihrem reinen Leben und die Galanterie für die hohe Dame ihren Antheil gehabt. Allein sie verdient auch unser Interesse eben durch die Neuheit der Situation; die Weiblichkeit macht sich in ihrer Poesie geltend; sie ahmt nicht schlechtweg Ton und Empfindungsweise der männlichen Dichter nach, wie es sonst meist geschah. Die Dichterin ist in Italien überhaupt ein Product der Renaissancezeit; vorher hat kaum eine und vielleicht keine Frau thätig in die eigentliche Literatur eingegriffen; die Lieder, die so oft Frauen in den Mund gelegt wurden, waren im allgemeinen von Männern verfaßt. Die Schriftstellerin des italienischen Mittelalters ist die Heilige, Caterina von Siena. Im 15. Jahrhundert beginnt die höhere classische Bildung der Frau und damit ihr Hervortreten in Leben und Literatur. In dieser Zeit erscheinen die gelehrten Damen, welche von den Humanisten gepriesen und fast als ihres Gleichen behandelt werden, Isotta und Ginevra Nogarola von Verona, Ippolita Sforza, Costanza da Varano. Lucrezia Tornabuoni, die Mutter Lorenzo's de' Medici, und Antonia Pulci, welche geistliche Poesieen schrieben, gehören zwar kaum in diesen Kreis; aber Alessandra Scala, die Gattin Marulls, dichtete griechisch, wetteifernd mit Polizian, der sie feierte. Die Rolle der Frau im gesellschaftlichen Leben wurde nun eine sehr bedeutende; sie war der Mittelpunkt der geistreichen Cirkel. Hochgebildete Fürstinnen und Damen übten auf die Literatur einen nicht geringen Einfluß aus, wie Beatrice von Este in Mailand, oder die Herzogin Elisabetta Gonzaga und Emilia Pia an jenem Hofe von Urbino, den Castiglione geschildert hat. Vor allem ist in dieser Zeit Isabella Gonzaga, die Marchesa von Mantua, eine anziehende Gestalt; geistvoll und begabt, von lebendigstem Interesse für Kunst

und Literatur, die Freundin und Schützerin der Künstler und Dichter, klug und besonnen, natürlich und unbefangen in Urtheil und Verkehr, heiter und tugendhaft ohne Prüderie, duldsam gegen andere, auch wenn sie ihr Thun nicht billigt, stellt sie uns den Geist der Renaissance im besten Sinne dar und ohne seine Fehler. Daß sie selbst nicht die Literatin spielte, steht ihr nur um so besser.

Eine Enkelin der gelehrten Ginevra Nogarola war Veronica Gambara, Tochter des Grafen Gianfrancesco, geboren den 30. November 1485 in Pratalboino bei Brescia. Sie begann früh zu dichten, nahm sich Bembo zum Muster, trat mit ihm in Correspondenz und sandte ihm Verse zur Verbesserung. Ende 1508 oder Anfang 1509 heirathete sie Giberto, Herrn von Correggio, und, nachdem er ihr schon 1518 durch den Tod entrissen worden, widmete sie sich mit männlichem Geiste der Erziehung ihrer beiden Söhne und der Regierung des Ländchens. Karl V. würdigte sie zwei Mal seines Besuches in Correggio (1530 und 1533). Später führte sie ein zurückgezogenes Leben, theils in der Stadt, theils in dem dabei gelegenen herrlichen Palaste il Casino, in welchem einige Zimmer von dem berühmten Antonio Allegri, gen. il Correggio, gemalt waren. Sie starb den 13. Juni 1550. Die Gedichte ihrer jüngeren Jahre scheinen verloren; in den erhaltenen zeigt sie sich meist als ernste, würdevolle Matrone. Sie sind wenig zahlreich und wenig bedeutend, Lobpreisungen Karls V. und des Papstes, Friedenswünsche, Verherrlichung der Vaterstadt Brescia und ihres Aufenthaltes in Correggio, eine Ermunterung der Florentiner zur Wiedererlangung ihrer Freiheit, einige Liebeslieder an den Gatten, einige religiöse Poesieen, und, das vollendetste von allen, die schönen Stanzen an Herzog Cosimo, wo sie das Leben des goldenen Zeitalters feiert.

Von einem ganz anderen Interesse ist die Dichtung der Gaspara Stampa; hier spiegelt sich eine weibliche Seele in all' ihren Regungen, keine flüchtige Neigung, keine poetische Fiction, sondern die wahre Leidenschaft, welche ein Herz verzehrt. Nirgend finden wir eine solche klare Geschichte der Liebe, welcher wir Schritt für Schritt folgen, wie bei diesem Mädchen, für welches eben Liebe das Leben war, während sie beim Manne mit anderen Gedanken

wechselte. Gaspara Stampa war von vornehmer mailänder Familie, geboren in Padua 1523, und ging, nach des Vaters Tode, mit der Mutter und den Geschwistern nach Venedig. Sie trieb Lateinisch und Griechisch, und ihre Verse bezeugen ihre classische Bildung; sie war reich und schön, geübt auch in der Musik, sang ihre Lieder begleitet mit Lautenspiel und bezauberte die Zuhörer. Sie verliebte sich in den gleichaltrigen Grafen Collaltino di Collalto, Herrn von Treviso; auch er sang und dichtete und feierte sie in Versen, die wenigstens ihr schön erschienen. Sie legte sich einen arkadischen Dichternamen bei, der ihre Zugehörigkeit kennzeichnen sollte, nannte sich Anassilla nach dem Flusse Anaxum (Piave), welcher bei S. Salvatore, dem Castell des Geliebten, vorüberfloß. Eine Zeit lang war sie glücklich; aber er ging in Kriegsdienst nach Frankreich und vergaß sie schnell. Er kehrte nach Venedig zurück und verließ sie dann von neuem für immer. Er begab sich damals zu den Kämpfen bei Bologna (Capitolo II), also wohl 1551, und ihre Liebe hatte drei Jahre gedauert (Son. 216).

Während Collaltino in Frankreich war, sandte sie ihm ihre Poesieen,[1] damit sie gesammelt vielleicht bewirkten, was sie einzeln nicht vermocht hatten, nämlich daß er ihr schriebe, und der Widmungsbrief dieser Sammlung ist rührend in der völligen Hingabe, in der Demuth, mit der sie nichts verlangt, nicht hofft, ihn zu erweichen, sondern ihn zu erfreuen durch seinen Ruhm in ihren Versen, sich mit einem Seufzer von ihm für alle ihre Leiden begnügt, und, in der Weise der Troubadours, aber mit neuem, tiefen Sinn, erklärt, es sei besser, für den Grafen zu sterben, als durch einen anderen glücklich zu sein. Ihr Liederbuch ist fast ein Tagebuch ihrer Leidenschaft; bis zu einem gewissen Punkte (Son. 189) scheint die Ordnung der Sonette eine streng chronologische; sie geben eine regelrechte, stetige Entwickelung des Romans, und man liest mit beständig reger Theilnahme diese Geschichte wechselnder Empfindungen, welche eine aus der anderen hervorgehen. Auf das jubelnde Glück des Besitzes folgt der Schmerz der Trennung, die Verzweiflung über des Geliebten Erkaltung in der Ferne. Sie schreibt

[1]) Wohl bis Sonett 65, das gleichen Inhalt hat wie der Widmungsbrief.

ihm, sie fleht um ein Zeichen seines Mitleids; die Eifersucht regt sich, sie fürchtet, in Frankreich könnte ihm eine andere gefallen. Sie zeiht ihn der Treulosigkeit, er antwortet auf alle ihre Bitten mit keiner Zeile; Vorwürfe und Schmeicheleien wechseln; sie beschuldigt ihn der Unritterlichkeit, wendet sich an seinen Bruder (Vinciguerra), daß er den Geliebten zum tröstlichen Schreiben bewege. Da kommt ihr die Nachricht von seiner Rückkehr, und alle Schmerzen sind vorüber; sie segnet die überstandenen Qualen, die nun ihre Freude erhöhen, und genießt diese in vollen Zügen; aber die frühere Ruhe, das Vertrauen will sich nicht wiederherstellen, und die Furcht erneuten Verlustes mischt sich beständig ein. Das Sonett 119 schließt, indem es ihre Besorgniß schildert, mit dem Verse: „O meine viele Müh', umsonst verschwendet", und mit demselben Verse beginnt höchst wirkungsvoll das folgende (120), welches über die Bestätigung klagt. Er hat ihr grausam und roh gestanden, daß er an sie denke, so lange er ihr nahe sei, und, wenn er sich entferne, entfliehe ihm alsbald das Gedächtniß ihrer Liebe. In ihren Liedern reflectiren sich schmerzlich die kleinen Quälereien, die fingirte Eifersucht und Erzürnung, mit denen er sie peinigte, um sich ihrer zu entledigen (125 ff.) Zuweilen empört sie sich, denkt, eine andere Liebe könne sie befreien, nennt ihn einen Tyrannen und verlangt ihr Herz zurück; dann wieder bittet sie um Erbarmen, erniedrigt sich, läßt sich von Amore sagen: Egli è nobile e bel, tu brutta e vile (147). Sie schreibt sich ihr rührendes Epitaph (148). Sie dringt in ihn, die ehrgeizige Laufbahn aufzugeben und mit ihr in der schönen Natur eine idyllische Existenz zu führen. Und wieder folgen Regungen der Eifersucht und wieder die Besorgniß vor seiner abermaligen Entfernung. Endlich nimmt sie resignirt Abschied, wünscht ihm Heil und Segen, und nur, daß er ihre Treue nicht vergesse (197).

Wie alle Beladenen sucht auch sie Tröstung bei Gott, und ihre religiösen Sonette (Rime varie, 54—61) sind eindrucksvoller als die meisten der Zeit, weil man in ihnen, wie in denen Petrarca's, noch den Kampf fühlt, eine Seele, welche sich angstvoll von den irdischen Dingen loszumachen strebt und es nicht vermag, der, während sie um Erlösung fleht, das Bild des Geliebten vor=

schwebt (59). Die Sünderin redet, welche bereuen möchte, nicht die Schuldlose, Heilige, wie Vittoria Colonna. Und sie beruhigt sich, sie will am Geliebten nur die innere Schönheit, die Tugenden lieben, die ihn zum Himmel führen und ihr den Weg dahin zeigen, nicht die sinnliche Schönheit, wie bisher. So sucht sie, sich selbst täuschend, ihren Glauben und ihre Leidenschaft zu versöhnen.

Während Collaltino's zweiter Abwesenheit kühlte sich ihre nicht mehr erwiderte Empfindung ab; auch sie lernte die Veränderlichkeit, liebte einen andern und freute sich, von neuem einen so würdigen Gegenstand gefunden zu haben. In den wenigen Liedern, die diesem Affecte gewidmet sind, klagt sie nicht mehr über Grausamkeit; sie scheint Gegenliebe gefunden zu haben, und vor neuer Enttäuschung bewahrte sie ein früher Tod (1554).

Die Dichter pflegen die Person, deren Reize sie singen, zu verheimlichen und nur allgemein zu bezeichnen; Gaspara nennt den Geliebtén offen nach Namen und Stand, giebt eine Fülle realer Beziehungen, welche so sehr die Wirkung ihrer Gedichte vermehren; es war ja ein Mann, und sie brauchte seinen Ruf nicht zu schonen, jedoch um so mehr den ihrigen. Allein das liebeglühende Mädchen setzt sich über diese Rücksichten hinweg, wie einst die Dichterinnen der Provence. Sie ist stolz auf ihre Empfindung und verkündet sie laut, verräth von der Geschichte ihrer Liebe mehr, als für ihre weibliche Ehre gut gewesen ist. Hätte sie länger gelebt, wie Veronica Gambara, so würde sie wohl einen Theil der Lieder haben verschwinden lassen; die Schwester Cassandra publicirte den ganzen Canzoniere, wie sie ihn fand, mit ein Paar heuchlerischen Worten, welche die Ehrbarkeit retten sollten.

Einige Sonette, welche Gaspara Petrarca nachahmte, sind sehr schön (108, 125, 137); im allgemeinen hat sie von ihm weniger, als die meisten, in den Einzelheiten entlehnt, und doch kommt sie ihm am nächsten in der psychologischen Tiefe und in dem Tone einer zarten Sentimentalität, weil sie eben bei ihr aufrichtig, ihre wahre Stimmung sind. Immerhin hemmt die Form des Sonetts bisweilen die freie Aeußerung der Empfindung, und vollkommener noch finden wir die Elegie mit ihrer melancholischen Weichheit in den Capitoli, dem einen, wo die Dichterin den Zustand der Liebe mit

seinen Widersprüchen in Lust und Schmerz beschreibt, und den vier, wo sie ihre Sehnsucht, ohne allen conventionellen Schmuck, in vollen, harmonischen Klängen ausströmen läßt; zwei derselben richten sich, wieder in der Art der Heroiden, an den entfernten Geliebten. Auch von den Madrigalen, obschon sie, gemäß dem damaligen Charakter dieser Gattung, nach geistreichen Pointen haschen, gefallen manche durch ihre anmuthige Leichtigkeit, vor allen das eine, welches man öfters als das schönste citirt hat (7): Il cor verrebbe teco, ein Schmerzenslaut von so einfacher und zarter Innigkeit, wie man ihn in dieser Zeit der tönenden Rede nur zu selten vernimmt:

> Beim Scheiden wär' mit dir
> Mein Herz, o Herr, gegangen;
> Doch weilt's nicht mehr bei mir,
> Seit Liebe durch dein Aug' mich nahm gefangen.
> So werden mit dir meine Seufzer gehen,
> Das einz'ge, was mir blieb,
> Gefährten treu und lieb,
> Die Stimmen meiner Liebeswehen.
> Und merkst du, daß sie dich nicht mehr umschweben,
> Denk', daß entschwand mein Leben.

Viele andere Dichterinnen genossen damals eine ephemere Berühmtheit; Laura Terracina, Lucia Bertana von Modena, Virginia Salvi, Laura Battiferri degli Ammanati aus Urbino, und wie sie alle heißen mögen. Und wie das Mittelalter unter seine Schriftsteller die Heilige zählte, so erscheint in der Renaissancezeit unter ihnen die Courtisane, Tullia d'Aragona. Das hochentwickelte intellectuelle Leben vereinigte sich mit dem Hange zu zügellosem sinnlichen Genuß, und der letztere suchte sich durch geistige Elemente zu verfeinern und zu schmücken. Die Courtisane bemächtigte sich der Bildung als eines Mittels der Verführung und ward damit ähnlich den Hetären des griechischen Alterthums. Sie musicirte, sie las die Dichter, sie wußte mit Eleganz zu reden und zu schreiben; ihre Unterhaltung wurde gesucht, und Briefe, welche sich erhalten haben, wie die der Camilla Pisana, zeigen correcten, gewandten Ausdruck, sogar lateinische Citate. In Varchi's Comödie La Suocera sagt der alte Simone von ihnen (V, 1): „Man muß sich vorsehen, wie man vor ihnen redet; denn sie haben immer den

Petrarca und den Boccaccio in Händen." Die Novellen der Zeit, die Dialoge Pietro Aretino's zeigen, wie sie mit diesem Glanz und Flitter ihre Infamie umhüllten. Rom und Venedig waren die Hauptstätten für das Treiben dieser gebildeten Courtisanen; die berühmtesten von Rom zählt Pietro Aretino's Zoppino auf, ein alter Kuppler, der Mönch geworden ist, und einen Lodovico von seinem verderblichen Umgange mit ihnen abbringen will. Von der einen, welche den Namen Matrema non vuol (meine Mutter will nicht) führte, sagt da Lodovico: „Sie scheint mir ein Tullius, und weiß den ganzen Petrarca und Boccaccio auswendig und zahllose schöne lateinische Verse von Virgil und Horaz und Ovid und tausend anderen Autoren. Ich kenne 25 Edelleute, welche schöne Redner zu sein meinen, und nicht zu sprechen wissen wie sie". Der Mißbrauch der Titulaturen, den die Italiener den Spaniern nachahmten, kam auch den Courtisanen zu gute; sie ließen sich madonna nennen und dann signora, und das letztere wurde im 16. Jahrhundert geradezu die Bezeichnung für sie im allgemeinen, und im Gegensatz zur anständigen Frau (der cittadina). Ihre Beziehungen stellten sie gerne als Liebesverhältnisse dar, und manche von ihnen waren wirklich im Stande, sich wenigstens zeitweise zu edleren Affecten zu erheben. So wurde die Courtisane Gegenstand der Dichtung und Dichterin selbst. Imperia, la gloriosa Imperia, wie man sie nannte, hatte den Strascino von Siena zum Lehrer in der Vulgärpoesie.

Tullia d'Aragona war die Tochter der Courtisane Giulia von Ferrara, welche behauptete, daß ihr Vater der Cardinal Lodovico d'Aragona, Neffe Alfonso's II. von Neapel, war, und ihr danach den hochklingenden Namen gab. Pietro Aretino's Zoppino sagt, Giulia habe Rom verlassen, um einem Liebhaber nachzusetzen, welcher sie beraubt hatte, und sei mit der Tochter nach Siena gekommen, wo das Mädchen seine erste Bildung erhielt, dann aber nach Rom zurückgekehrt, weil sie bedachte, daß diese Stadt terra da donne sei; der Ruf der vornehmen Abkunft sei nicht ohne Einfluß gewesen, und viele wären der Tullia nachgelaufen, „um sich zu adeln". Eine Novelle Giraldi's erzählt von derselben (Ecatommiti, Introd. 7), daß sie, von der Mutter bewogen und aus eigener Gewinnsucht,

sich mit einem reichen, aber sehr ekelhaften Deutschen einließ, daß in Folge dessen ihr früherer Liebhaber, ein edler römischer Jüngling, sich verächtlich von ihr wendete, und alle anständigen Leute sie mieden, und sie sich endlich gezwungen sah, Rom zu verlassen. Giraldi urtheilt von ihr auf das Ungünstigste, beschuldigt sie nicht nur der Falschheit und niedrigen Habsucht, der gewöhnlichen Eigenschaften ihres Standes, sondern spricht ihr sogar die Schönheit ab; sie sei Nana (Zwergin) genannt worden, und zwar mit Antiphrase, wegen ihrer unverhältnißmäßigen Größe; sie habe einen breiten Mund, dünne Lippen und eine lange Nase gehabt, und nur die flammenden Augen gesteht er ihr zu, denen man schwer widerstehen konnte. Allein Giraldi redet so giftig, daß man mit Recht persönliche Gründe dafür vermuthet hat; ganz verschieden lauten die Urtheile Anderer. Girolamo Muzio blieb ihr erklärter Liebhaber zwanzig Jahre und länger, ehrte sie stets, vergötterte sie in seinen Poesieen. Ihren Anbeter spielte in Venedig eine Zeit lang auch Bernardo Tasso, und Speroni, in seinem Dialog über die Liebe, führt ihn mit der Tullia ein als ein edles Liebespaar, in warmen Betheuerungen ihrer Affecte und Klagen über die bevorstehende Trennung; er läßt Niccolò Grazia sie feiern, die Tullia mit einer Sappho, Corinna, Diotima vergleichen und sie philosophisch über das Scheiden ihres Dichters trösten. Selbst der ehrwürdige Jacopo Nardi sandte ihr seine Uebersetzung von Cicero's Rede pro Marcello (1536) und nannte sie „die einzige und wahre Erbin, sowie des Namens, auch der ganzen tullianischen Beredtsamkeit".

1537 war sie in Ferrara zugleich mit Vittoria Colonna, die so ganz ihr Gegenstück war, und machte ihr den Vorrang in Beifall und Bewunderung des Publikums streitig. Ein Correspondent der Marchesa Isabella nennt sie, in einem Briefe vom 13. Juli, molto gentile, discreta, accorta e di ottimi e divini costumi. Sie sang vortrefflich, sie redete über alle möglichen Dinge mit Einsicht und Kenntniß: „Nicht Mann noch Frau ist in dieser Stadt, die ihr gleichkämen, obschon die Frau Marchesa von Pescara, welche sich hier befindet, so ausgezeichnet ist". Man drängte sich zu ihr, und ihr Haus, strahlend in Reichthum, stand immer offen und war voll von geistreichen Leuten. Und sie war stolz; wenn Giraldi's

Erzählung etwas Wahres enthielt, so hatte sie sich seitdem sehr geändert. Derselbe Brief an Isabella Gonzaga berichtet, wie unter den vielen, welche sich auf's heftigste in Tullia verliebten, ein junger Mann war, der, als er mit den glänzendsten Geschenken nichts bei ihr erreichte, sie heirathen wollte, dann sich das Leben zu nehmen versuchte, und alles das umsonst. Sie dichtete von Liebe petrarchisch, platonisch, und man besang sie in gleicher Weise. „Seitdem Du," heißt es in einem Sonett Ercole Bentivoglio's (Poichè lasciando), „die sieben Hügel und den Tiber in Trauer lassend, die Ufer des Po mit Deiner Gegenwart beglückt hast, ist in uns jeder niedere Gedanke erloschen, eine süße himmlische Liebe in unseren Herzen entstanden." Und Molza, von dem wir wissen, wie er lebte, ermahnte ihren edlen, erleuchteten Geist, „immer das schönere Theil seiner selbst zu betrachten und sich niemals zur Erde zurückzuwenden" (Son. Spirto gentil, che riccamente). Ein seltsamer Rath an eine Hetäre, und aus solchem Munde! [1]) Es ist eine Verwirrung des moralischen Urtheils in dieser Zeit, ein Confundiren des Reinen und Unreinen, welches wir kaum noch begreifen.

Neun Jahre später (1546) war sie in Florenz, nicht weniger gepriesen und umschwärmt von vornehmen Herren und Literaten, unter den letzteren besonders Varchi. Aus den geistreichen Conversationen in ihrem Hause ging damals der Dialog Dell' Infinità d' amore hervor, in welchem sie selbst und Varchi redend auftreten, und als Nebenperson Benucci. Aber aus dieser idealen Sphäre, in die sie sich eingelebt hatte, ward sie durch die peinlichste Erinnerung an die Realität herausgerissen. Im April 1547 wurde ihr von der Obrigkeit eingeschärft, sich der im October vorher erlassenen Verordnung über die Kleidung der Courtisanen zu unterwerfen, namentlich das bestimmte Kennzeichen, den gelben Streifen am Schleier oder Tuch, zu tragen. So ward sie, die von den erlesensten Geistern zum Himmel Gehobene, in kränkender Weise wieder ihrem Stande eingeordnet. Sie suchte und fand Schutz bei der Herzogin Eleo-

---

[1]) Auch Gir. Muzio hielt eine Mahnung zum Platonismus nicht für überflüssig, im Sonett Donna, che siete in terra, bei Ruscelli, Fiori, p. 405.

nora; Herzog Cosimo schrieb unter ihre Bittschrift: Fasseli gratia per poetessa. Zum Danke widmete sie der Herzogin die Sammlung ihrer Gedichte, dem Herzog ihren Dialog, die beide in demselben Jahre 1547 gedruckt wurden. Die Kunst verdeckte ihre Vergangenheit, und die Fürstin nahm keinen Anstoß an der Dedication der Courtisane.

Den Dialog Dell' Infinità d' amore gab Muzio heraus; in dem voraufgehenden Briefe betheuert er, daß er Tullia so liebe, wie nur jemals; sie beide seien älter geworden; aber die Schönheit, welche ihn an sie fessele (die geistige), habe sich nur gemehrt. Und der Dialog handelt von der hohen, geistigen Liebe, im Gegensatz zu der vulgären, ganz wie Bembo's Asolani, auf die sich auch die Verfasserin sehr lobend bezieht. Die hohe Liebe ist die unendliche; denn sie erreicht ihr Ziel nie wirklich, die völlige Vereinigung des Liebenden mit dem geliebten Gegenstande. Das Gespräch, nach platonischem Muster, und auch nach seiner Weise vielfach die Argumentation an Worterklärung und grammatische Verhältnisse anknüpfend, ist im Ganzen lebendig und unterhaltend, wenn auch nicht originell. Bewundernswerth ist in Wahrheit die Gelehrsamkeit, die philosophische Bildung Tullia's; sie weiß in aristotelischer und platonischer Doctrin wohl Bescheid und handhabt gewandt die dialectische Kunst; sie muß viel von Varchi gelernt haben, wenn er ihr nicht etwa die Hand führte. Sie selbst läßt sich willig von ihren Unterrednern die höchsten Lobsprüche spenden; diese waren eben auf das Publikum berechnet. „Durch die beiden Bücher, die Rime und den Dialogo," sagt Bongi, „in denen sich Liebe von der Sinnlichkeit getrennt zeigt, mußte Tullia's Name wie gereinigt erscheinen, und vielleicht zu diesem Zwecke riethen ihr die besten Freunde zur Publication".

Auch die Bearbeitung des Volksbuches von Guerino il Meschino in Octaven, die erst 1560, 4 Jahre nach ihrem Tode, veröffentlicht ward, scheint während jenes Aufenthaltes in Florenz entstanden. Hier beklagt sie in der Vorrede die indecente Literatur, welche die Seelen verderbe, tadelt das Decameron, die Schriften Pietro Aretino's und der anderen, aber auch Ariosto und die Romane; sie beklagt, ehedem nur zu viel von der Welt kennen ge-

lernt zu haben, und dankt Gott, daß er sie, noch in frischem und jugendlichem Lebensalter, zu sich gewendet habe. In ihrem Gedichte, das sie aus spanischem Original entnommen nennt, will sie eine Lectüre bieten, die ganz rein und christlich sei. Sie soll darin nicht völlig Wort gehalten haben; indessen man kann alle ihre Betheuerungen nicht gut für bloße Heuchelei nehmen. Sie war auf dem Wege der Bekehrung, noch ehe das Alter ihre Reize zerstört hatte. Aber im October 1548 verließ sie Florenz, ging wieder nach Rom, und hier fiel sie in ihre frühere Lebensweise zurück, vielleicht gezwungen durch die Noth, vielleicht bewogen durch ihren bösen Genius, die Mutter Giulia. 1549 erscheint ihr Name im Buche der tassa delle cortigiane, und ihr Ende war nicht viel besser, als es Giraldi prophezeit hatte. Am 2. März 1556, wo sie Testament machte, lag sie krank im Hause eines Gastwirthes in Trastevere, bedient von dessen Weibe und einer Magd. Sie hinterließ als Universalerben einen minorennen Sohn Namens Celio. Wenige Tage nachher war sie gestorben, und keiner der Dichter, die ihr gehuldigt hatten, besang ihren Tod, wie es sonst üblich war. Ihre letzten Jahre hatten den Nimbus zerstört, der sie einst umgab.

Gegen die conventionelle Liebesdichtung, die abergläubische Verehrung und Nachahmung Petrarca's, welche zu lächerlichen Uebertreibungen führte, erhob sich von anderer Seite Kritik und derber Spott. Wir sahen, wie Pietro Aretino sich in seinen Briefen, Comödien und Dialogen über die Affectation der Petrarchisten und ihre Wortklauberei lustig machte, um freilich in seiner eigenen Lyrik einem noch schlechteren Geschmacke zu huldigen. Pietro folgten mit solchem Spotte Niccolò Franco, Doni und andere. Berni parodirte die schwärmerischen Liebesgedichte in den beiden Capitoli voll Obscönitäten Alla sua Innamorata und in dem Sonett: Chiome d' argento fine, irte ed attorte, wo in der gewöhnlichen Aufzählung von Reizen der Geliebten jede Einzelheit durch ihr häßliches Gegentheil ersetzt ist. Solche Caricaturen waren, wie ehedem, ein beliebter Gegenstand der burlesken Dichtung, und die gesundeste Seite der letzteren eben ihre Opposition gegen die Entartung der Poesie in falsche Ziererei.

Francesco Berni war von florentinischer Familie, aber in Lamporecchio in Val di Nievole geboren 1497 oder 1498, lebte bis zu 19 Jahren in Florenz, kam dann nach Rom und trat in den Dienst des ihm verwandten Cardinals Bibbiena. Nach dessen Tode (1520) blieb er in demselben Verhältniß zu seinem Neffen dem Protonotar Angelo Dovizio, fiel aber bei diesem, wegen einer Liebschaft, in Ungnade, und, da er, wie es scheint, die erbetene Verzeihung nicht fand, so wurde er (1524) Secretär bei dem Datar Giberti, mit welchem er dann in dessen Bisthum Verona ging. Aber seine Stellung, das ewige Briefeschreiben, behagte ihm wenig; auch in die klösterliche Strenge der Lebensweise, welche der Bischof in seiner Umgebung einführte, konnte er sich nicht recht fügen, trotz aller Hochachtung, welche er für Giberti hegte. Beständig seufzte er nach Unabhängigkeit, und in dem Porträt, welches er mit lebendigem Humor in seinem Orlando von sich selbst gegeben hat (l. III, c. 7), zeichnet er die Unbequemlichkeiten seiner Lage, offenbar nicht ohne einige Uebertreibungen. Schon 1531 lebte er eine Weile für sich in Padua; gegen Ende 1532 verließ er Giberti und trat in den Dienst des Cardinals Ippolito de' Medici, der ihm ein Canonicat am Dome von Florenz verlieh; mit ihm kehrte er nach Rom zurück, wo wieder das alte lustige Leben begann. Als er Ende 1533 mit Erlaubniß seines Herrn nach Florenz gekommen war, ließ er sich hier ganz nieder und zog sich dadurch den Zorn des Cardinals zu; er hatte allmählich genug Vermögen und Einkünfte erlangt, um sich frei machen zu können. Aber er starb bereits am 26. Mai 1535, man sagte, durch Gift, welches ihm der Cardinal Cibo gegeben hätte, weil er selbst sich weigerte, im Interesse Herzog Alessandro's den Cardinal Salviati zu vergiften.

Berni's Bearbeitung des Orlando Innamorato, welche schon an anderer Stelle erwähnt wurde, ist nicht etwa eine parodirende, wie man nach der sonstigen Beschaffenheit seiner Dichtung erwarten könnte; das comische Element, welches bei ihm das Poem enthält, rührt von Bojardo selber her. Sein Streben ging auf die Verbesserung der Sprache, und zugleich hat er in anderen, nebensächlichen Dingen das Gedicht der Weise Ariosto's näher gebracht. Das ganze Unternehmen war ein verfehltes; die Form ist freilich

in der Poesie etwas Bedeutendes; aber sie muß von innen herauswachsen; man kann sie nicht nach Belieben einem fremden Werke überziehen. In der That hat Berni das Gedicht Bojardo's verflacht und verwässert; man braucht nur Stellen wie die am Ende von c. 18 des 1. Buches, die schönste des Innamorato, in beiden Versionen zu vergleichen, um zu erkennen, wie Berni der Glätte des Ausdrucks ganz rücksichtslos alle Kraft und Schönheit seines Originals geopfert hat. Der Orlando rifatto war wohl 1531 vollendet, da in diesem Jahre das venetianische Druckprivileg bewilligt ward; aber er erschien erst nach des Verfassers Tode, 1541.

Eine von Alters her übliche Form der burlesken Poesie war das Sonett mit der coda; Berni hat demselben einen größeren Umfang gegeben als seine Vorgänger; er braucht bis zu 20 code, so daß diese Anhängsel weit ausgedehnter werden als die Grundform des Gedichtes selbst. Noch häufiger verwendeten er und seine Nachahmer das Capitolo in Terzinen; dieses beruht ursprünglich auf Parodirung von Dante's Comödie, wie bei Finiguerri und in Lorenzo de' Medici's Beoni; auch Berni liebte es, Ausdrücke Dante's oder ihm nachgebildete in comischer Weise anzubringen, z. B. im Lamento di Nardino. Und wie die Formen, so waren auch die Gegenstände dieser Dichtung vielfach alte, gewisse conventionelle Themata, theilweise selbst aus dem Mittelalter stammend, an denen sich nach einander die verschiedenen humoristischen Dichter, Burchiello, Bellincioni, Franco, Pulci, Pistoia, versucht hatten, indem sie sie je nach ihrem Geschicke variirten. Bei Berni erhalten dieselben, wo er sich ihrer bemächtigt, ihre vollendetste, ihre definitive Gestaltung, über welche man nicht hinauskam. Von dieser Art waren z. B. die zahlreichen Beschreibungen von schlechten Mähren, aus welchen das Sonett von Galeazzo Florimonte's mit allen denkbaren Fehlern behaftetem Maulthier hervorging: Del più profondo e tenebroso centro, oder die carikirten Porträts von Personen, wie das schon erwähnte der Geliebten oder das von Berni's alter Magd: Io ho per cameriera mia l' Ancroia. Aus den Schilderungen eines verfallenen Hauses, einer garstigen Herberge entwickelte sich eines von Berni's gelungensten Capitoli, das an Girolamo Fracastoro; hier berichtet er dem Freunde von einer entsetzlichen Nacht, welche er,

mit seinem Herrn Giberti reisend, in dem Hause eines Landpfarrers zubrachte, auf elendem Lager, wo ihn die Wanzen zerfraßen, der Kalk von der Decke rieselte, der Rauch durch die Dielen drang, ein Kind schrie, eine Alte hustete und fluchte, und Fledermäuse und Eulen umherschwirrten. Und zu dieser Beschreibung schlägt er einen hohen Ton an, als ob es weltbewegende Ereignisse seien, ruft Apollo und die Musen an, vergleicht die Schaaren der feindlichen Insecten mit Xerxes' Heer und dem Volke der Mirmidonen, citirt Virgil und Properz. Die politischen Gedichte, welche sich auch bei Pistoia zu solcher Energie erhoben, besitzen bei Berni eine große Kühnheit der Sprache. Das Capitel auf Papst Hadrian VI. überhäuft diesen mit den gröbsten Schimpfworten; es drückt den bitteren Groll der Römer und der Literaten aus über diesen strengen und sparsamen Papst, welcher dem glänzenden und heiteren Leben der Zeit Leo's X. ein Ende machte, und die Schmähung sucht sich dabei eine patriotische Färbung zu geben; man fand es unerhört, daß einer den Stuhl Petri bestieg, der nicht Italiener war. Clemens' VII. zögernde und schwankende Politik ist in unvergleichlicher Weise geschildert in dem Sonett: Un papato composto di rispetti, und einige andere Sonette, wie die beiden auf Clemens' Krankheit, haben jenen gesunden römischen Volkswitz, den man Pasquino in den Mund legte, und gegen den alle Strenge der Obrigkeit machtlos war; für Pasquino scheinen sie auch wirklich bestimmt gewesen. Bisweilen wird auch Berni's Indignation ernsthaft und geht zur moralischen Invective über, wie besonders in dem kraftvollen Sonett gegen die Geistlichen: Godete, preti, poichè 'l vostro Cristo.

Den meisten Ruf jedoch erlangten unter seinen Gedichten jene Capitoli, welche er über die unbedeutendsten und trivialsten Dinge schrieb, oder in denen er mit comischer Absicht seltsame Paradoxen vertheidigte. Er verfaßte solche zum Preise der Pfirsiche, der Aale, der Gelatine; in zwei Capiteln lobte er die Pest, die den Leuten Muße und Ruhe vor ihren Feinden verschafft, in einem andern die Schulden, durch welche man ein ruhiges Quartier im Gefängniß erhält und dort vor den Versuchungen der Sinne gesichert ist. Was man hier vor allem bewunderte, war die Bravour

des Dichters, der über einen so geringen Gegenstand lange Reden zu führen wußte; aber eben für ihre Länge reichte der Witz nicht aus, wenn er auch vorhanden ist; die größte Comik war in der Ueberschrift, daß ein Mensch auf die Idee kommen konnte, über dergleichen zu schreiben.

Berni wollte nicht eigentlich Dichter sein, betrachtete das Versemachen als eine bloße Erholung und Spielerei zur Ergötzung für sich und andere. In dem hübschen Dialogo contra i poeti verspottete er die Dichter von Profession, welche nichts weiter können als Verse schmieden, und kennzeichnete damit seinen eigenen Gegensatz zu den modischen Literaten, mit ihrer Manier, ihrer Lobhudelei, ihrer Eitelkeit, ihrem Mißbrauche der Kunst im Dienste des Gewinns. Er sagt da, daß ihm seine Verse ganz mühelos entstanden, und er wünschte nicht, daß sie an die Oeffentlichkeit kämen, theilte sie auch auf das Drängen von Freunden und Gönnern nur widerwillig mit. Bei seinen Lebzeiten wurde nur das eine Capitolo del giuoco della primiera (Roma, 1526, und Venezia, 1534) gedruckt, mit einem Commentar von Pietro Paolo da San Chirico, welches ein Pseudonym, wahrscheinlich für ihn selbst ist. Die anderen Gedichte waren bei seinem Tode nicht einmal alle schriftlich vorhanden, und mußten theilweise aus der mündlichen Tradition aufgezeichnet werden.

Berni giebt der scherzhaften Poesie die Klarheit und Rundung, welche ihr vorher nur zu oft mangelte; er schreibt mit Eleganz, aber doch ungesucht und natürlich, und darauf beruht seine Wirkung. Mehrfach ahmt er den Ton der Bänkelsängerpoesie nach, der gereimten Berichte, welche dem Volke Tagesereignisse erzählten; so in dem Capitel von der Ueberschwemmung im Mugello und in Nardino's Klage um den Tod seines Sperbers, welche in der Weise der populären Lamenti ist. Originell und von frischer Laune ist ferner die ländliche Farce der Catrina in Octaven, wo die Bauern ihren eigenen Dialect reden. Beco und Nanni sind aus S. Casciano nach Florenz gekommen zum Feste von S. Giovanni und besprechen ihre Eindrücke; dann prügelt sich Beco mit Mecherino wegen der Catrina, welche jeder von ihnen haben will; sie werden vor den Podestà von S. Casciano geführt und erneuern hier

ihren Zank, bis der Podestà das Mädchen selbst kommen und entscheiden läßt.

Nach ihrem erfolgreichsten Bearbeiter wurde die burleske Dichtung in Italien seitdem poesia bernesca genannt. Er fand viele Nachfolger, wie gewöhnlich aber in dem, was er am wenigsten Gutes hatte; die Art von Witz, welche die meisten seiner Capitoli enthielten, stand mehr oder minder fast jedem zu Gebote, und die Reihe der Gegenstände war unerschöpflich. Giovanni Mauro aus Friaul, Berni's Freund, der kurz nach ihm (August 1536) starb, verfaßte unter anderen zwei lange Capitoli della fava (zum Lobe der Bohne); Giovan Francesco Bini aus Florenz, gleichfalls mit Berni befreundet, Secretär des Cardinals Sadoleto und dann dreier Päpste, Canonicus von S. Lorenzo in Damaso und von Sta. Maria Maggiore, gestorben in Rom 1556, schrieb zum Lobe des mal franzese und zum Tadel der Beinbekleidung (contro le calze). Benedetto Varchi dichtete zum Lobe der Taschen, der Schweinsfüße, des Fenchels, des weißen Käse (delle ricotte), zum Lobe und dann zum Tadel der harten Eier. Molza pries die Feigen, den Salat und die Excommunication; Ercole Bentivoglio feierte den Käse; Mattio Franzesi besang den Winter, die Wurst, die Carotten und den Zahnstocher, der berühmte Porträtmaler Angelo Bronzino lobte die Galeere und die Mücken, Lodovico Dolce den Speichel, Francesco Coppetta das Garnichts (Noncovelle) und das letztere nicht ohne Geist. Die meisten dieser Gedichte kranken aber an einer breiten und seichten Schwatzhaftigkeit, und kaum besseres ist zu sagen von den Capiteln des etwas jüngeren Cesare Caporali aus Perugia (1531—1601), von denen das eine den Coriander feiert, zwei die Misere des Hofdienstes aus eigener Erfahrung darstellen und zwei andere die Caricatur eines schmutzigen Pedanten zeichnen. Caporali behandelte in einer Reihe von Capitoli auch umfangreichere Stoffe, am bekanntesten die Vita di Mecenate, wo er ein Stück römischer Geschichte ziemlich langweilig und platt parodirte.

Die Stätte dieser burlesken Dichtung waren im 16. Jahrhundert besonders die zahlreichen Akademieen, welche die gelehrte Beschäftigung mit der Belustigung vereinigten, mit Festen, Gastmählern, Scherzen, theatralischen Aufführungen, und in denen Pe=

danterei und Spott ihren Platz neben einander hatten, und der letztere nur zu oft von der ersteren angesteckt wurde. Manche dieser Gesellschaften waren sogar zum Zeitvertreib gegründet; dieses ist z. B. ausdrücklich gesagt in den Statuten der florentiner Umidi, welche dann kurz nachher, unter dem Namen der Accademia Fiorentina, sich das Studium und die Regelung der Sprache zur Hauptaufgabe machten. Mitbegründer dieser Akademie (den 1. November 1540) war Anton Francesco Grazzini (geboren in Florenz den 22. März 1503); er nannte sich bei seinem Eintritte Lasca (Barbe), da alle Mitglieder sich nach Dingen bezeichneten, die mit der Näsſe in Beziehung standen, und dieser Name il Lasca ist ihm geblieben. 1547 entstanden Uneinigkeiten, und Lasca wurde mit anderen ausgeschlossen, weil er sich den neuen Einrichtungen der feierlicher gewordenen Akademie nicht fügen wollte; aber nach 19 Jahren, den 6. Juni 1566, nahm man ihn wieder auf, und 1582 gründete er mit Lionardo Salviati und anderen die berühmteste italienische Akademie, die der Crusca. Er starb den 18. Februar 1584.

Lasca war Apotheker; er besaß nicht unbedeutende Bildung, aber keine eigentlich classische, wußte nicht Griechisch noch Latein. Er macht sich über die einseitigen Lobredner der Alten nicht weniger lustig als Pietro Aretino und preist die italienische Sprache und ihre Dichter, stellt Dante und Petrarca über Virgil und Horaz, Homer und Pindar; er verlacht die Regeln und Pedantereien und verlangt für die Dichtung Freiheit und modernes Leben. Lasca war der glücklichste Erbe von Berni's Manier; mit gesundem Verstande, mit leichter Handhabung der Sprache in ihrer familiären Natürlichkeit, giebt er uns gefällige Verse, die sich gut und bequem lesen, wohl auch einmal eine Scene von treffender Sittenschilderung, aber selten freilich einen neuen Gedanken oder einen wirksamen Witz. Wie hübsch hat er Bembo's Ansichten über die Sprache versificirt in den Octaven A' Riformatori della lingua Toscana! Wie treffend und verständig sind die anderen In lode del Boccaccio rinnovato, über die Verstümmelung des Decameron, und wie jovial die gegen das Hutabnehmen (contro alle sberrettate), vielleicht die vollkommenste seiner humoristischen Poesieen. Sein

spöttischer Charakter trieb ihn, diesen und jenen in seinen Versen zu necken oder auch heftiger anzugreifen; seine Feder war gefürchtet, und man schrieb ihm auch die Satiren Anderer zu, welche anonym erschienen. Auch die Freunde schonte er nicht; mit dem alten Giovanni Mazzuoli, genannt Stradino, der allerhand Schrullen im Kopfe hatte und besonders für die Ritterromane schwärmte, scherzt er in gutmüthigem Tone; aber Varchi verspottet er beißender (Son. 123), obschon er ihn anderswo sehr lobt. Die große Anzahl von Lasca's Capitoli haben denselben Charakter, wie bei den anderen Nachahmern Berni's, sind scherzhafte Lobpreisungen von Dingen, deren Werth allbekannt oder an denen nichts zu loben ist, und der entsprechende Tadel. Er verwendete für die burleske Poesie auch das Madrigal, welches er zu diesem Zwecke ungewöhnlich verlängerte, und die ganz besonders ausgedehnten nannte er Madrigalesse und zuweilen Madrigaloni.

Auch die üblichen minutiösen und schwerfälligen Commentare und Vorlesungen, welche über petrarchische Canzonen und Sonette verfaßt wurden, parodirte man in Erklärungen zu den Capitoli und burlesken Sonetten, welche sich das Ansehen des gelehrten Commentars geben, mit Anführung von fingirten, lächerlichen Autoritäten, Citaten verschiedener Lesarten, verschiedener Deutungsweisen und ihrer Begründung, Hervorhebung poetischer Schönheiten. So war schon Berni's Capitel von der Primiera mit einem Commentar erschienen. Der Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo ward, wie Molza's (des Padre Siceo) Gedicht über die Feigen selber, 1539 von Annibal Caro für die römische Accademia de' Vignaiuoli geschrieben und ist, gleich dem commentirten Capitel, witzig, aber sehr schmutzig, bisweilen in geradezu widerwärtigem Grade. Der Commento del Grappa sopra la canzone in lode della salsiccia, über ein Gedicht Firenzuola's (1545), wird mit einiger Wahrscheinlichkeit Francesco Coppetta beigelegt. Lasca commentirte sein eigenes Capitel von der Wurst in der Lezione di Maestro Niccodemo dalla Pietra al Migliaio, und Giammaria Cecchi schrieb, mit mehr Geist als die übrigen, über Berni's Sonett Passere e beccafichi eine Lezione o vero Cicalamento di Maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri.

Lasca versuchte sich auch im burlesken Poem mit der (1547) dem Stradino gewidmeten Guerra de' Mostri, von der jedoch nur der erste Gesang vorhanden ist, wohl auch nicht mehr geschrieben ward, und man kann das kaum bedauern. Ein Poem aber, eine scherzhafte Ritterdichtung ist, wie im vorhergehenden Jahrhundert, so auch in diesem die bedeutendste Leistung der humoristischen Poesie, nämlich der macaronische Baldus von Folengo.

XXVIII.

Das Heldengedicht im 16. Jahrhundert.

Eine Fluth von anderen ritterlichen Poemen folgte auf den Orlando Furioso; aber alle fielen schnell wieder der Vergessenheit anheim. Ein Francesco Tromba aus Nocera schrieb einen Rinaldo Innamorato (1530), Ettore Baldovinetti einen Rinaldo Appassionato (1533), Cassio von Narni La Morte del Danese (1521), Pandolfo de' Bonacorsi die Tradimenti di Gano (1525), Antonio Legname einen Astolfo Innamorato (1532) und einen Guidone Selvaggio (1535), Marco Guazzo aus Mantua den Astolfo Borioso (1523), Marco Bandarini einen Mandricardo Innamorato (1535), u. s. w. Schon die Titel zeigen, wie unselbständig diese Dichter gegenüber Bojardo und Ariosto waren; namentlich liebte man es, einzelne Figuren aus ihren Gedichten zu Helden neuer Poeme zu machen und ihre Erfindungen breiter auszuspinnen. Der Graf Vincenzo Brusantini aus Ferrara gab in seiner Angelica Innamorata, welche 1550 und 1553 erschien, eine Fortsetzung des Orlando bis zu dem Punkte, den schon Bojardo im Sinne gehabt hatte, nämlich bis zu dem Tode Ruggiero's durch die Ränke der Maganzesen und der Rache für ihn durch Bradamante und Marfisa. Die Gestalten Ariosto's erscheinen hier wieder, verblaßt und verallgemeinert, ihrer lebendigen Individualität beraubt, und der Verfasser läßt sie vielfach, mit armseliger Wiederholung, in dieselben Situationen zurückkehren. Die Angelica vor allen ist mit größtem Un=

geschick entstellt; Ariosto ließ, mit psychologischer Meisterschaft, die Trügerische in schöner menschlicher Empfindung enden; Brusantini zieht die glänzende Gestalt in den Koth; sie wird zur Metze, wenn auch immerhin durch einen Zauber der Alcina, aus welchem befreit sie dann mit Sacripante an der Feindin Rache nimmt. Lodovico Dolce schrieb einen Sacripante (1535 und 1536) und dann die Prime Imprese di Orlando Innamorato, welche erst nach seinem Tode 1572 gedruckt wurden. Hier erzählte er, mehr in der Weise der Bänkelsänger, einfach und gefällig, in 25 Büchern von Rolands Geburt und Jugend und von seinen Heldenthaten in Italien gegen Almonte, Agolante und Trojano und in Frankreich gegen Girardo della Fratta und andere bis zu seiner Vermählung mit der schönen Alda. Die romantischen Poeme Pietro Aretino's blieben sämmtlich fragmentarisch, kamen nicht über 2 oder 3 Gesänge hinaus; es sind die Marfisa, welche eine originelle, phantastische Erfindung von Rodomonte's Kampf in der Unterwelt enthält, die Lagrime di Angelica (beide vor 1532), die Astolfeida und der Orlandino, letzterer eine unfeine Caricatur des Ritterromans, wo die Paladine zu Tölpeln und Memmen geworden sind. Aber schon ein Jahr nach der ersten Ausgabe des Orlando Furioso waren die Macaroneae von Merlinus Cocajus erschienen, in welchen der vollendeten künstlerischen Darstellung der romantischen Welt ein derber Realismus gegenübertrat und statt der halb versteckten Comik ein urwüchsiger, zügelloser Humor herrschte.

Unter dem Pseudonym des Merlinus Cocajus verbarg sich Teofilo Folengo, welcher von mantuaner Familie am 8. Nov. 1492 in dem jetzt nicht mehr vorhandenen Orte Cipada bei Mantua geboren, mit 16 Jahren in Sta. Eufemia in Brescia in den Benedictinerorden trat, aber die Kutte schon wieder von sich geworfen hatte, als er seine Macaroneae verfaßte. Von diesen wurden die ersten 17 Gesänge (Macaronicae) im Jahre 1517 gedruckt, die sämmtlichen 25 zuerst 1521. Allgemein war in jener Zeit das Streben nach Eleganz der Sprache und Form, im Lateinischen wie Italienischen; Folengo schlägt diesem empfindlichen Geschmack in's Gesicht; er barbarisirt das Lateinische durch massenhafte Vermischung mit wunderlich latinisirtem Italienisch und Mantuanisch,

mißhandelt also beide Sprachen in comischer Absicht, und in der That bringt diese Vermengung mit ihrem beständigen Widerstreite zwischen der classischen Form und dem vulgären Worte eine sehr comische Wirkung hervor. Macaronisches Latein war bereits vorher in Italien geschrieben worden, von Tifo Odassi aus Padua, Bassano aus Mantua, von dem Farcendichter Alione aus Asti und einem Fossa aus Cremona, zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts; aber es waren unbedeutende Scherze und Caricaturen, und die Form noch zu schwerfällig und mühselig. Bei Folengo gewinnt das Macaronische eine große Lebendigkeit; es ist eben keine feste Sprache, sondern eine momentane, individuelle Formation; der Dichter kann sie sich fortwährend neu und anders schaffen nach seinem Gutdünken; die Einmischung der italienischen Bestandtheile ist bald stärker, bald schwächer, wechselt in geschickter Nüancirung je nach den dargestellten Gegenständen, nach den redend eingeführten Personen; dieselben italienischen Worte werden bald so, bald so, stets absichtlich monströs latinisirt. Bisweilen bekommt der Verfasser auch mitten im Scherze eine flüchtige Anwandlung von Ernst und fällt in das correcte Latein, welches er sehr wohl zu handhaben vermochte.

Folengo's Figuren sind Landstreicher und Plebejer; auch Baldus, der Held seines großen Gedichtes, steht im Grunde nicht höher; die edle Abkunft ist ihm nur zum Spaße gegeben. Guido, ein tapfrer Ritter, der vom Geschlechte Rinaldo's stammt, verliebt sich in Baldovina, die Tochter des Königs von Frankreich; sie fliehen zusammen und kommen nach Cipada, des Dichters Geburtsort, den er nicht oft genug verspotten kann. Dort stirbt Baldovina, nachdem sie Baldus geboren hat, und Guido geht voll Trauer in die Einöde, Buße zu thun. Baldus wird in Cipada von einem Landmanne aufgezogen, den er für seinen Vater hält; als er lesen gelernt hat, wirft er alle anderen Bücher bei Seite und ergötzt sich an den Rittergeschichten, die in ihm die glühende Begierde erwecken, selbst ein Roland zu werden. Der wackere Sordellus in Mantua nimmt ihn in sein Haus auf und belehrt ihn in den ritterlichen Künsten. Nach des alten Landmannes Tode nimmt Baldus dessen Besitz als sein vermeintliches Erbe in Beschlag, läßt Zambellus, des

Landmanns wahren Sohn, für sich arbeiten und vergeudet das Geld in den Schenken. Er wird Herr von Cipada, und alle Raufbolde und Vagabunden stehen unter seinem Regimente. Da klagt Tognazzus, Zambellus' Oheim, ihn beim Prätor in Mantua an; mit List locken sie ihn in die Stadt und setzen ihn gefangen. So bleibt Baldus lange hinter Schloß und Riegel. Allein er hat drei treue Gefährten, welche bereit sind, für ihn alles zu opfern, Fracassus, den Riesen, der von Morgante stammt, Cingar, den Dieb und Betrüger, von dem Geschlechte Margutte's, und Falchettus, der vorn Mensch, hinten Hund ist, den Abkömmling jenes gutmüthigen Ungeheuers Pulicane, welches im Bovo d' Antona eine bedeutende Rolle spielt. Merlinus deutet hier selbst auf den Dichter, mit dessen Manier die seinige am meisten Verwandtschaft hat, nämlich Luigi Pulci; der Ton, den dieser in der einzigen Episode des Margutte anschlug, geht bei Folengo durch das ganze Gedicht. Aber Folengo ist Pulci überlegen in dem Reichthum der Erfindung; sein Cingar ist unerschöpflich in Streichen, Possen und Kniffen, um den buckeligen Tognazzus und den Einfaltspinsel Zambellus, um Richter und Büttel und Soldaten und Mönche und alle Welt zu betrügen. Diese Späße erzählt der Dichter mit sprudelndem, oft auch grobem und unsauberem Witze, der sich erhöht durch den Gegensatz der heroischen Emphase, mit der er häufig redet, der epischen Formeln und Vergleiche, welche er anwendet. Er besitzt in hohem Grade die Gabe der Anschaulichkeit. Mit drastischer Realität stellt er uns die mannichfaltigsten Scenen des vulgären Lebens in beständigem Wechsel vor Augen, hier die Advocaten im Palast, die ihre Clienten schinden, dort einen Markt, einen Bauerntanz, eine Prellerei, Gezänke der Weiber, Schlägereien und Kämpfe, Aufruhr und Getümmel des Volkes auf dem Platze, die Gier der Mönche im Refectorium, Bilder, welche zugleich die Satire der verschiedenen Stände werden.

In der 9. Macaronice befreit Cingar den Baldus durch eine List; sie verlassen die Stadt, sammeln nach und nach viele Genossen um sich und haben nun die gewöhnlichen Abenteuer der irrenden Ritter, bestehen einen Seesturm, Kämpfe mit Piraten, vernichten Zaubereien, tödten Hexen und Ungeheuer, und gelangen endlich gar

in die Hölle. Auf dem Wege dahin treffen sie den macaronischen Propheten Merlinus Cocajus selber, welcher ihnen die providentielle Bestimmung dieser Fahrt ankündigt. Nachdem sie da unten allerlei Spuk gesehen haben, kommen sie an einen ungeheuren Kürbiß, wo sich alle die befinden, welche in Tollheiten den Verstand verloren haben, besonders Philosophen und Dichter; jeder derselben hat über sich einen Teufel, der ihm täglich so viele, stets wiederwachsende Zähne auszieht, als er Lügen gesagt hat. In diesen Kürbiß gehört auch der gute Merlinus hinein, und hier endet er ex abrupto und läßt seine Helden mitten in der Hölle stehen, ohne sich weiter um sie zu kümmern. Es ist ihm mit seinen Geschichten nicht ernst, und so liegt ihm nichts daran, sie zu Ende zu führen. Indessen dieser ganze größere zweite Theil des Poems ist weniger gelungen; Folengo's Talent war geeignet zur Schilderung lächerlicher Scenen aus dem Volksleben; wo er die ideale Welt des Ritterthums direct parodiren will, wie hier, thut er es doch in zu plumper Weise.

Außer dem großen burlesken Epos schrieb Folengo noch ein kleineres, die Moscheis, den Krieg der Fliegen gegen die Ameisen, eine Nachahmung der Batrachomyomachie, und ferner eine lyrische Macaronica, die Zanitonella, handelnd von Tonellus' Liebe zu Zanina, eine Parodie der Liebescanzonieren.

Ende 1519 oder Anfang 1520 war Folengo in das Kloster zurückgekehrt; er muß dasselbe aber noch ein zweites Mal verlassen haben, wie aus einer Stelle seines Chaos hervorgeht. Er lebte bei Camillo Orsini, als Lehrer von dessen Sohn Paolo, als er 1526 seinen Orlandino und das Chaos del Triperuno schrieb, welche beide im folgenden Jahre in Venedig erschienen. Als Verfasser des Orlandino, eines italienischen Poems in 8 Capiteln in Octaven, nannte er sich mit neuem Pseudonym Limerno Pitocco; Limerno ist Anagramm des früheren Merlino, und er bezeichnete sich als pitocco „Bettler", geberdete sich als solcher auch in dem Gedichte, nicht weil er wirklich so große Noth gelitten hätte, sondern um sich in die gewöhnliche Gestalt des Bänkelsängers zu verkleiden, und, wie es im Chaos heißt, Streiche wie ein Blinder austheilen zu können.

Aus der Geschichte von Milone's und Berta's Liebe und der

Kindheit Rolands hatte Folengo schon den ganzen Anfang seiner Macaroneae entlehnt; Guido spielt dort die Rolle von Milone, Baldovina die Berta's; Baldus liest unter allen Ritterbüchern am liebsten das vom kleinen Roland, und in seinen Spielen und Schlägereien mit anderen Knaben benimmt er sich selbst wie jener. Diese nämlichen Motive und Situationen sind also im Orlandino wiederholt, zuweilen bis auf die Ausdrucksweise, zugleich aber bedeutend weiter ausgeführt. Der Ton ähnelt auch hier dem des Morgante; das Ritterthum wird comisch durch die niedere Sphäre, in die es der Verfasser hinabzieht. Im 2. Capitel führen die Paladine, auf Karls d. Gr. Wunsch, um die Schwester Berta zu erheitern, ein scherzhaftes Turnier auf, wo sie mit alten Mähren, Eseln, Maulthieren und Kühen beritten und mit Kesseln, Pfannen und Mistgabeln bewaffnet sind. Milone's und Berta's Liebesverhältniß und die Vermittelung des Kammermädchens Frosina auf dem Balle sind erzählt nach der Weise solcher Vorgänge in des Dichters eigener Zeit. Die Geschichte vom kleinen Roland in Sutri ist weit weniger hübsch und naiv als in den Reali di Francia oder bei Dolce. Am meisten war es dem Verfasser um gewisse grobe Späße zu thun und um den Spott auf die Mönche. Den größten Theil des 8. Capitels füllt die Erzählung vom Abte Griffarosto, dessen Gottesdienst in Essen und Trinken besteht. Danach eilt Folengo dann rasch zu Ende, ohne sich mit einer passenden Abwickelung des Fadens aufzuhalten, an der ihm hier ebensowenig lag wie für seinen Baldus. Die satirische Absicht bekundete er, wenn er in einem Epigramm über den Orlandino sagte: Mensibus istud opus tribus indignatio fecit.[1]) Nach dem Chaos wäre das Gedicht gar in zwei Monaten abgefaßt und sofort gedruckt worden. Und diese Eile merkt man gar sehr; der Vers ist trivial, prosaisch, flüchtig hingeworfen, wie er ihm aus der Feder kam. Ueber die toscanisirende Affectation der Zeitgenossen macht er sich lustig, aber in anderer Weise als sein Landsmann Castiglione; der letztere wollte eine elegante Gemeinsprache; Folengo erlaubt sich

[1]) Juvenal, I, 79: Si natura negat, facit indignatio versum. Im Chaos, p. 3, heißt es: ove interviene stimulo di sdegno, Spizziano i versi senza alcun ritegno.

ohne Scheu alle Idiotismen seines Dialectes und mischt häufig lateinische Brocken ein, die Ueberreste des Macaronismus. Aber das Italienische gestattete keine solche Vergewaltigung wie eine todte Sprache.

An mehreren Stellen des Orlandino finden sich häretische Aeußerungen über den Werth von Glauben und Werken, über die Gebete zu den Heiligen und den Verkauf der Indulgenzen. Zum größten Theile hat Folengo sie seiner Berta und seinem Rainero in den Mund gelegt, und ironisch bemerkt, daß sie als Deutsche natürlich Ketzer waren. Es scheint aber, daß er damit seine eigenen damaligen Ueberzeugungen aussprach. In dem Chaos stellt er als die dritte Stufe seiner Verirrungen, nach denen von Bacchus und Amor, die der Uebertreibung in Glaubenssachen, der maßlosen Casteiung und des Aberglaubens dar, und deutet an, daß er in Häresien verfallen sei. Er redet in dunkeler Weise von Zwistigkeiten im Orden und Verfolgungen, hervorgerufen durch den Florentiner Ignazio Squarcialupi, der von December 1524 bis December 1526 zum dritten Male Präses der cassinesischen Congregation war und eine Reform von deren Institutionen durchzusetzen suchte. Vielleicht wendeten diese Verfolgungen Folengo zeitweise dem lutherischen Bekenntnisse zu; aber die Bekehrung erfolgte schnell. Das Chaos del Triperuno, ein seltsames Buch, gemischt aus Prosa und Versen, aus Italienisch, Lateinisch und Macaronisch, ist die mystische Geschichte seiner Irrthümer, welche in dreifacher Allegorie buchstäblich, moralisch und intellectuell gedeutet wird, und zwar zugleich persönlich und allgemein menschlich, wie Dante's Comödie. Und wie für Dante, erfolgt für ihn die Rettung in der Mitte des Lebensweges, also zu 35 Jahren. In dem Chaos, in welches er gerathen war, ist ihm Christus erschienen; das Chaos hat sich gelöst, die Schöpfung hat für ihn stattgefunden, d. h. die Einsicht in Gottes Größe ist ihm aufgegangen; er ist nicht mehr Merlino, noch Limerno, noch Fulica (Latinisirung von Folengo), in welchen drei Gestalten er fehlging, sondern der zum rechten Glauben erlöste Triperuno. Am Ende des Chaos kündigt er sein Gedicht der Umanità del Figliuolo an. Dieses, in Octaven abgefaßt, erschien 1533, und sollte nach der Vorrede als Gegen=

gift gegen die Irrlehren der Reformatoren dienen. Er hatte sich wieder in den Orden aufnehmen lassen, man weiß nicht wann. 1537 wurde er nach Sicilien gesendet, als Prior des Klosters Sta. Maria delle Ciambre, nicht weit von Palermo, aber schon nach einem Jahre von dort abberufen, und lebte nun entweder in S. Martino delle Scale oder in Palermo selbst. In dieser Zeit verfaßte er unter anderen religiösen Werken ein Poem in Terzinen, betitelt La Palermitana o Umanità di Cristo, über denselben Gegenstand wie das 1533 publicirte Gedicht in Octaven, und eine geistliche Vorstellung, die später nach der ehemaligen Kirche Sta. Maria della Pinta, dem Orte ihrer ersten Aufführung (1561), der Atto della Pinta genannt ward. Wie er in die Geschichte von Baldus seine eigene Person in comischer Absicht einführte, wie im Chaos die Schöpfung ihm zum persönlichen Erlebniß wird, so in der Palermitana die Geschichte von Christi Geburt; sein Glaube versetzt ihn selbst gegenwärtig in die biblischen Facta; er kommt zur heiligen Familie, verweilt bei ihr, nimmt an ihren häuslichen Freuden, an Josephs Beschäftigungen Theil, speist mit ihm und der Madonna an ihrem Tische, läßt das Kind auf seinem Esel reiten. Sicilien verlassend, ging er gegen Ende 1543 nach dem Kloster Sta. Croce in Campese bei Bassano, und hier endete in makelloser Frömmigkeit am 9. December 1544 das Leben des einstigen Spötters und Zweiflers.

Mit Ariosto's Furioso ging es ähnlich wie mit Dante's Comödie; er blieb in seiner Art allein. Es scheint, daß der Geist einer Epoche gerade dann sich am vollkommensten in einem großen Kunstwerke ausdrückt, wenn sie ihrem Abschlusse nahe ist. Die Elemente, welche jenes Werk geschaffen haben, einigen sich nicht wieder; man versteht sie bald nicht mehr völlig; so die Commentatoren der Comödie im 14. Jahrhundert, und so die Kritiker des Orlando vielfach schon im 16., welche Ariosto andere Absichten zumutheten, als er hatte. Das Heldengedicht verliert bald jenen eigenthümlichen Charakter, den ihm die Renaissancezeit gegeben hatte, die Verbindung von Ernst und Comik; es wird einerseits ganz zur Burleske, und windet sich andererseits künstlich zur Würde der Epopöe empor. Eine neue Strömung hatte begonnen, welche

in die Literatur wieder ernstere Zwecke und eine strengere Regelmäßigkeit einzuführen strebte. An Stelle des unbefangenen Classicismus, der doch frei und originell blieb, trat die gelehrte und systematische Nachahmung der Alten, welche von ihnen nicht mehr bloß Einzelheiten herübernahm, sondern die Grundformen und Regeln der Kunst selbst, und mit dem neuen Aufschwung der hellenistischen Studien im Anfang des 16. Jahrhunderts gewinnen neben den römischen die griechischen Muster einen größeren Einfluß als bisher, werden von manchen nun jenen vorgezogen. Der Urheber dieser strengeren und ernsteren Richtung in der italienischen Literatur war Giangiorgio Trissino.

Er gehörte einer reichen Patrizierfamilie von Vicenza an, wo er am 8. Juli 1478 geboren war. Krankheiten, welche seine Jugend heimsuchten, und die häuslichen Angelegenheiten, die ihn, nach dem frühen Tode des Vaters, vielfach in Anspruch nahmen, verzögerten die Studien. Als er 1505 seine erste Gemahlin Giovanna verloren hatte, ging er 1506 nach Mailand und trieb hier 2 Jahre mit großem Eifer Griechisch unter der Leitung des Demetrius Chalcondylas. Im Jahre 1509 befand sich die Familie Trissino unter denen, welche den Uebergang Vicenza's in die Hände Kaiser Maximilians begünstigten, und die Folge war, daß Giangiorgio, obgleich er selbst an der politischen Agitation keinen Antheil genommen hatte, als die Stadt einen Monat später wieder unter die venetianische Herrschaft zurückkehrte, gleichfalls in die Verbannung gehen mußte und großentheils seine Güter und Einkünfte verlor. Er folgte zuerst dem Kaiser nach Deutschland und verweilte dann in Mailand und Ferrara. Im Sommer 1513 suchte er Herstellung von einer langwierigen Krankheit in einem toscanischen Bade und kam damals auch nach Florenz, wo er mit der Gesellschaft in den Gärten der Rucellai verkehrte. Nach Ferrara zurückgekehrt, verfaßte er die erste der erhaltenen Schriften, die Ritratti, ein Gespräch zwischen Bembo und Vincenzo Macro (dem 1510 gestorbenen vicentinischen Arzte V. Magrè) zur Verherrlichung der Isabella Gonzaga. Ihre Reize beschreibt Macro, indem er, wie Zeuxis zu seiner Helena, die einzelnen Theile von fünf der berühmtesten Schönheiten jener Zeit hernimmt und schließlich

die Farben von Petrarca's Laura entlehnt. Es ist also eine Lobpreisung in Verbindung mit Galanterieen für andere Damen, wie in Bertran de Borns domna soiceubuda. Aber für die geistigen Vorzüge der Gefeierten, welche danach Bembo schildert, giebt es keine Vergleiche; durch diese steht sie zu hoch über allen anderen Frauen. Am 20. März 1514 sandte der Verfasser den Dialog an die Marchesa; bald darauf ging er nach Rom, und hier schrieb er im folgenden Jahre seine Tragödie Sofonisba.

In diesem Stücke tritt bereits der Gegensatz Trissino's zu der Richtung hervor, welche bisher in der Literatur der Renaissance das Uebergewicht gehabt hatte. Er wählte seinen Stoff aus der Geschichte und hielt sich getreu an Livius' Bericht; die Zuschauer sollten an das, was sie sahen, glauben können; sie sollten nicht bloß unterhalten, sondern erschüttert werden. Mitleid und Furcht will die Tragödie eregen, wie es Aristoteles vorschreibt. Der Chor nimmt am Dialoge Theil und unterbricht ihn reflectirend; seine längeren Gesänge bezeichnen die Ruhepausen und vertreten, wie bei den Griechen, die Eintheilung in Acte; sie ersetzten zugleich die pantomimisch musikalischen Intermedien, welche als ein leichtfertiges, zerstreuendes Beiwerk dem ernsten Sinne des Verfassers zuwider waren, und die er später in seiner Poetik verurtheilte. Die Einheiten der Handlung und der Zeit sind streng gewahrt, noch nicht ganz aber die des Ortes, welche ja Aristoteles nicht ausdrücklich genannt hatte; ja an einer Stelle geht sogar der Chor mit dem Diener vor den Augen des Zuschauers von dem Lager Scipio's nach der Stadt Cirta, was also ein Ueberrest vom Gebrauche der Repräsentationen ist. Als metrische Form verwendete Trissino vorherrschend den sciolto, an lyrischen Stellen auch die gereimte Canzone, und in Reimen sind die Chorgesänge, die mehrfach auch das antike System von Strophe, Antistrophe und Epode befolgen. Mit Beobachtung der aristotelischen Regeln und Anbringung des Chores glaubte der Verfasser den Anforderungen an eine vollkommene Tragödie genügt zu haben; aber die poetische Fruchtbarkeit seines Stoffes hatte er nicht erkannt; von Masinissa's Seelenkämpfen wird wenig sichtbar, und seine Sofonisba ist mehr wortreich als rührend, das Ganze kühl und steif, der Styl prosaisch und dabei mit Sentenzen gespickt.

Papst Leo X. wandte dem Dichter ganz besondere Gunst zu; er sendete ihn 1515 als seinen Nuntius zu Kaiser Maximilian nach Deutschland und setzte bei der Republik Venedig die Anerkennung seiner Schuldlosigkeit und die Restitution aller seiner Güter durch. Nicht weniger gnädig war ihm Clemens VII., welcher ihn zweimal (1524 und 1526) als Gesandten in Venedig verwendete, und in dieser Eigenschaft war Trissino 1529 zugegen bei der Zusammenkunft von Clemens und Karl V. in Bologna, wo er bei der Krönung des Kaisers die Schleppe des päpstlichen Mantels trug; Karl V. machte ihn zum comes palatinus. Seine häuslichen Angelegenheiten waren nun in günstiger Weise geordnet; 1523 vermählte er sich zum zweiten Male, mit Bianca, der Wittwe Aloise Trissino's, und lebte später abwechselnd in Vicenza und in seiner Villa in Cornedo. Zu Cricoli, nahe bei Vicenza, baute er den prächtigen, noch heute, freilich in traurigem Zustande des Verfalles, vorhandenen Palast, in welchem er gegen distinguirte Besucher der Stadt eine glänzende Gastfreundschaft übte. 1538—1540 verweilte er, mit Unterbrechungen, in Padua, seitdem bis 1545 meist auf der Insel Murano bei Venedig. Seine letzten Jahre wurden ihm verbittert durch den Streit mit seinem Sohne Giulio aus erster Ehe, einen Streit, der von Seiten des Sohnes mit größter Rücksichtslosigkeit und Impietät, von der des Vaters mit größter Härte geführt wurde, so daß der letztere im Testamente sogar den eigenen Sohn als Ketzer denuncirte, was für denselben die schlimmsten Folgen hatte. 1545—47 lebte Trissino abermals in Rom; seit 20 Jahren arbeitete er an seinem Heldengedichte, der Italia Liberata da Gotti; zur Erprobung des öffentlichen Urtheils ließ er zuerst nur ein Drittel, 9 Bücher von den 27, drucken (Roma, 1547); im folgenden Jahre erschien das Uebrige in Venedig. Er widmete das Gedicht dem Kaiser; ihm zu Gefallen hatte er im 16. Gesange die Invective gegen den Clerus und den römischen Stuhl eingeschoben, ließ jedoch ohne dieselbe andere Exemplare des Bandes drucken, die für den Papst und die Geistlichkeit bestimmt waren, um auch deren Gunst nicht zu verscherzen, eine Charakterlosigkeit, die er mit vielen in seiner Zeit theilt, die ihm aber, bei seiner unabhängigen Lebensstellung, besonders übel steht. Von Karl V.

hoffte er natürlich auf irgend eine namhafte Belohnung, fand sich aber enttäuscht, da der Kaiser damals nichts Bedeutendes zu vergeben hatte. Trotz seines hohen Alters machte er dann noch eine Reise nach Deutschland, im April 1550, scheint aber den Kaiser nicht getroffen zu haben; zurückgekehrt starb er bald nachher in Rom, den 8. December 1550.

Aristoteles war sein Lehrer für die epische Dichtung, Homer sein Führer, wie er in der Dedication sagt. Die Fabel bildet eine einzige, umfangreiche Handlung; die Besiegung der Ostgothen und Befreiung Italiens durch Belisar auf Befehl Kaiser Justinians schien ihm ein kaum weniger für das Epos geeigneter Stoff als der Zorn des Achilleus. Was Homer vor den römischen Dichtern auszeichnet, ist die große Anschaulichkeit, die Unmittelbarkeit, mit der er uns die Dinge vor Augen bringt. Trissino folgt ihm daher nach Möglichkeit, in der Anbringung der zahlreichen Reden, welche die Personen selbst lebendig werden lassen, in der Beschreibung der Einzelheiten, der Kleider, Waffen, der Paläste und Lager, in der genauen Angabe der Umstände jeden Vorganges, in der Häufigkeit der Vergleiche. Allein bei Homer ist alles das aus einer naiven Vorstellungsweise hervorgegangen; es waren Traditionen, welche die Volksphantasie durchdrungen und poetisch umgestaltet hatte. Bei Trissino sind jene Dinge äußerlich einer trocken verständigen Geschichtserzählung aufgeheftet. Kleider und Hausrath, die kleinen Verrichtungen des täglichen Lebens sind poetisch in den Berichten von einer heroisch sagenhaften Zeit, nicht in der Geschichte; Agamemnon, der seine Gewänder und Waffen anlegt, verliert darum nichts von Größe; dagegen der Kaisen Justinian wird comisch, wenn wir hören, wie ihm sein Kammerdiener das Hemd und die Strümpfe anzieht und Wasser und Handtuch reicht. Das hat auch Trissino selbst gemerkt und wenigstens solche Schilderungen nicht oft wiederholt. Die langen Reden der homerischen Helden erscheinen uns durchaus natürlich; aber Persönlichkeiten einer positiven historischen Zeit kann man nicht unablässig mit dieser Breite schwatzen lassen, als hätten sie sonst gar nichts zu thun. Trissino's Nachahmung ist eine sclavische, der es nicht einfällt, daß die Verschiedenheit des Stoffes und der Zeit in gewissen Punkten Ab-

weichungen verlangen könnte. Eines aber konnte er doch nicht so unmittelbar aus seinem Vorbilde herübernehmen, und noch dazu etwas höchst Wichtiges, die mythologische Maschinerie; das seltsame Auskunftsmittel, auf welches er verfiel, genügt, um sein Ungeschick zu kennzeichnen. Er hat einfach jeden der heidnischen Götter zu einem Engel desselben Namens gemacht und sich dadurch berechtigt geglaubt, ihm alle seine classischen Functionen zu belassen. So erscheint statt des Oneiros der abgeschmackte Angelo Onerio, statt der Pallas der Angelo Palladio, statt des Mars der Angelo Gradivo, statt Neptuns der Angelo Nettunio, u. s. w., als ob sie durch den Zusatz angelo hinreichend christianisirt und modernisirt wären. Und wenn Trissino sich über die Dichtweise der regellosen Ritterromane hoch erhoben zu haben glaubte, wenn er Ariosto's Poem (l. 24) erwähnt als den Furioso, „der dem Pöbel gefällt," so hat er doch nicht einmal der alten, romanhaften Elemente entbehren können; auch er erfindet Liebesverhältnisse, und die Abenteuer und Zaubereien, wie die Geschichten von Faulo oder der Fee Plutina, schleichen sich wieder ein unter dem Vorwande der Allegorie, nur mit dem Unterschiede, daß hier dem Phantastischen durch die Pedanterei und Schwerfälligkeit der Behandlung aller Reiz genommen ist.

Das Poem ist vollgestopft mit Gelehrsamkeit; er habe, schrieb der Verfasser in der Widmung, fast alle Bücher des griechischen und lateinischen Alterthums durchgehen müssen, um aus ihnen die Lehren, die Geschichten, die Zierrathen zu sammeln, welche er in seinem Werke anbrachte. Mit scrupulöser Genauigkeit beschreibt er nach den alten Autoren die Einrichtung und Eintheilung des römischen Reiches, die Institutionen des Heeres, die Uebungen der Soldaten, die Bewegungen der Truppen, die Anlage des Lagers, so daß an solchen Stellen sein Gedicht geradezu ein Traktat über römische Antiquitäten geworden ist.

Natürlich konnte er auch für die Form nicht bei der Gewohnheit der Romane bleiben; der Reim schien ihm nicht passend für eine fortlaufende Darstellung, da er sie durch regelmäßig sich wiederholende Glieder zerschneidet; er wählte daher den verso sciolto, den er schon in seiner Tragödie, und zwar als der erste für ein

umfangreiches Werk verwendet hatte. Aber bei seinem Mangel an künstlerischer Begabung war er nicht der Mann, dieser für eine ausgedehnte Erzählung so schwierigen Form Leben und Bewegung zu geben; sein Vers und seine Sprache besitzen gar keine poetische Gehobenheit; oft glaubt man nur schlechte Prosa zu lesen.

Ein geschichtlicher, nicht sagenhafter Stoff ist für ein Epos wenig geeignet, und Trissino hatte ihn noch dazu aus einer ganz besonders poesielosen Epoche genommen, der des byzantinischen Reiches. Er selbst war kein Dichter, weshalb er seinem Gegenstande auch nicht stellenweise das Interesse zu geben verstand, wie etwa Petrarca seiner Africa. Wir haben in seiner Italia Liberata da Gotti ein Werk von unvergleichlicher Dürre und Monotonie, und man ist erstaunt, wie auch nur der Verfasser selbst sich so hat täuschen können, daß er sich von ihm unsterblichen Ruhm versprach (Son. Io son pur giunto al desiato fine). Die Zeitgenossen urtheilten richtig; fast denselben Tag, da das Gedicht publicirt wurde, ward es auch begraben, wie Bernardo Tasso schrieb (Lett. II, 426).

Nach der Tragödie und dem Epos wollte sich Trissino auch in der dritten Hauptgattung der Poesie, in der Comödie versuchen. Seine Simillimi, welche 1548 erschienen, sind eine Nachahmung von Plautus' Menaechmi, deren Erfindung er bis in's Einzelnste benutzt hat, ohne sich deren derben Witz aneignen zu können. Er wollte aber, wie er stets das griechische Alterthum über das römische stellte, das Stück der älteren attischen Comödie annähern, indem er den Prolog tilgte, den er für nicht kunstgemäß hielt, und den Chor einführte. Diese feierlichen Gesänge nehmen sich freilich seltsam genug aus inmitten der unbedeutenden Handlung; der Verfasser hat die tragischen Chöre ohne weiteres in die Comödie verpflanzt.

Auch Trissino's poetische Werke zeigen uns in ihm nur den Gelehrten; daher waren seine Leistungen fruchtbarer, wo er allein das letztere zu sein strebte, in seinen wissenschaftlichen Arbeiten über Dichtkunst und Sprache. Seine Poetik war seit dem 14. Jahrhundert das erste umfangreiche Werk, welches die Regeln der italienischen Dichtkunst festzustellen suchte; denn bei Bembo fanden sich nur zerstreute

Bemerkungen. Besonderes Interesse hatte er dann für die minutiösen grammatischen Dinge, schrieb auch selbst eine kleine italienische Elementargrammatik und später eine lateinische. Bei diesen Studien fiel ihm die Mangelhaftigkeit der italienischen Orthographie auf, und er dachte ihr durch Einführung einiger neuer Buchstaben abzuhelfen. Das offene e sonderte er vom geschlossenen und drückte es durch griechisches ε aus, das offene o durch griechisches ω; auch die Bezeichnungen aperto und chiuso scheint er aufgebracht zu haben, und vielleicht hat er überhaupt zuerst den Unterschied theoretisch erkannt, veranlaßt durch das Griechische. Das weiche z wollte er durch ζ bezeichnen, und schied j und v als Consonanten von den Vocalen i und u, mit denen man sie bisher gleich geschrieben hatte. Mit diesen neuen Buchstaben ließ er 1524 die Sofonisba und andere Schriften drucken, und noch in demselben Jahre veröffentlichte er den Brief an Clemens VII., der dieselben erklärte und ihren Gebrauch rechtfertigte. Ueber diese orthographische Neuerung entspann sich ein heftiger Streit; Lodovico Martelli in seiner Risposta alla Epistola del Trissino, Claudio Tolomei unter dem Pseudonym eines Adriano Franci mit seinem Gespräche Il Polito, Agnolo Firenzuola in seinem Discacciamento delle nuove lettere, Niccolò Liburnio in dem Dialogo sopra le lettere del Trissino griffen ihn an, indem sie die Aenderungen für unnütz, schlecht, verwirrend, auch nicht einmal neu erklärten; Vincenzo Oreadini aus Perugia vertheidigte sie in sehr ungeschickter Weise mit seinem Opusculum in quo agit, utrum adjectio novarum literarum Italicae linguae aliquam utilitatem pepererit. Alle diese Schriften erschienen 1525 und 1526; Trissino ließ sich nicht irremachen; im Gegentheil ging er in seinen 1529 publicirten Dubbi grammaticali noch einen Schritt weiter; er kehrte, entsprechend der griechischen Lautbezeichnung, die bisher angesetzten Functionen von *o* und *ω* um (*ω* bedeutete nun das geschlossene o), führte noch neben s ein ς (weiches s) ein, und schlug vor, statt ch vor tonlosem i k zu schreiben, und gli durch lj zu ersetzen. Aber noch mehr als die Einführung neuer Buchstaben hatte seine Gegner, welche sämmtlich Toscaner waren, dieses aufgebracht, daß er in seinem Briefe von der italienischen statt der toscanischen Sprache redete und von einer

pronunzia cortigiana, welche nicht immer mit der florentinischen übereinstimme. Trissino folgte in seinen Ansichten über die Sprache durchaus der Theorie Dante's, glaubte, daß es eine Gemeinsprache gebe, welche an allen Mundarten participire und sich von allen unterscheide.

Diese Ansichten hatte er schon 1513 bei seinem Aufenthalte in Florenz in den Gärten der Rucellai vertheidigt, und die Literaten dieses Kreises hatten die Authenticität von Dante's Buch de el. vulg. mit verschiedenen, recht schlechten Gründen bestritten. Damals oder wenig später wird dann der so höchst originelle Dialogo sulla lingua von Machiavelli entstanden sein; denn er redet von einem Dispute über die Benennung der Sprache, welcher in den verflossenen Tagen stattgefunden habe, und der ihn zum Schreiben veranlasse. Machiavelli zweifelt nicht an der Echtheit des Buches; aber er setzt Dante's Aeußerungen auf Rechnung seines Zornes gegen die Vaterstadt, weshalb er ihn heftig tadelt. Er nimmt den Dichter der Comödie in ein scharfes Verhör, wo er ihn mit dramatischer Lebendigkeit Punkt um Punkt zwingt zuzugeben, daß er florentinisch geschrieben habe, und ihn dann überzeugt und reuig entläßt. Die Aufnahme gewisser fremder Worte, sagt Machiavelli, bewirkt nicht, daß man nicht mehr florentinisch rede; denn jede Sprache hat solche Worte, und das Entscheidende ist die Aussprache, die Flexion und die Construction, mögen die Vocabeln sich immerhin anderswo finden, und jene sind florentinisch. Was aber Dante und so viele andere täuschte, war dieses, daß die Schriftsteller des übrigen Italiens von den Florentinern ihre Sprache aufgenommen hatten, so daß sie ihre eigene Redeweise in verschiedenen Gegenden wiederzufinden meinten. Hier hat Machiavelli das Wesentliche der Frage nach dem Ursprunge der Literatursprache mit einer Schärfe getroffen, wie kein anderer in jener Zeit. Seinen Dialog, obgleich noch ungedruckt, muß Lodovico Martelli in der erwähnten Streitschrift benutzt haben, da er sich vielfach gegen Trissino derselben Argumente bedient. Als Antwort publicirte dieser Dante's Tractat (1529), beging aber den Fehler, daß er von ihm, weil der Styl ihm so roh und dunkel schien, nur eine italienische Uebersetzung gab, der es noch dazu nicht an starken Mißverständnissen

des Textes fehlte. So fuhren denn viele, wie z. B. auch Varchi und Gelli, fort, die Echtheit zu bestreiten. In demselben Jahre 1529 erschien Trissino's Dialog Il Castellano, in welchem er seinen verstorbenen Freund Giovanni Rucellai mit Filippo Strozzi redend einführt in Gegenwart Sannazaro's und anderer; Rucellai war Gouverneur (castellano) der Engelsburg gewesen, daher der Titel der Schrift. Lasse man von den municipalen Dialecten Toscana's die Verschiedenheiten der Aussprache fort, sagt dort Trissino in der Person Rucellai's, so erhalte man eine toscanische Gemeinsprache; tilgt man gleicherweise von den Mundarten der verschiedenen italienischen Provinzen die Differenzen der Aussprache, der Redeweisen und Vocabeln, so werden alle zusammen eine gemeinsame italienische Sprache ergeben. Allein ob denn diese Unificirung auf solche Art möglich sei, daß überhaupt etwas übrig bleibe, danach fragt er nicht. Als florentinisch will Trissino nur die Elemente anerkennen, die in den anderen Gegenden garnicht vorhanden seien, und bemerkte nicht, daß es hier auf die Form, nicht auf die Vocabeln ankomme, deren Ueberzahl natürlich allenthalben, aber auch in den anderen romanischen Sprachen identisch ist. Er selbst, der sonst so sehr nach Regelmäßigkeit und Correctheit strebte, hat in seinen Schriften oft genug provinzielle Formen angewendet, ja sie neben die toscanischen als gleichberechtigt in seine Grammatik gesetzt; das that er nicht aus Unkenntniß, sondern absichtlich. Er meinte, Dante und Petrarca hätten es gemacht wie Homer, und in ihrer Sprache Elemente aller Dialecte vereinigt. Sein Vertheidiger Oreadini stellte gar den vielgetadelten Bojardo als höchstes Muster des Styles hin, weil er nicht bloß aus dem Toscanischen, sondern aus der ganzen italienischen Sprache geschöpft habe. Machiavelli und Martelli hatten Recht, wenn sie an den Ursprung der Sprache allein dachten; nur sahen sie nicht ein, daß auch eine einzige Mundart, durch den literarischen Gebrauch gehoben und gereinigt, die Gemeinsprache aller Gebildeten der Nation werden konnte; die Sprache stammte aus Florenz, war aber zur italienischen geworden, und wurde als solche ganz richtig von Trissino nnd seinen Meinungsgenossen benannt, nur daß sie sich wieder über den Ursprung täuschten. Der Streit dauerte noch lange fort; die Norditaliener

traten vorzugsweise für Trissino's Ansicht ein, so namentlich Girolamo Muzio aus Padua in seinen Battaglie per difesa dell'italica lingua, welche erst nach seinem Tode, 1582 erschienen; Claudio Tolomei aus Siena in seinem Dialog Il Cesano (1554) wollte die Sprache als dem ganzen Toscana gemeinsam betrachtet und toscanisch benannt wissen; die Florentiner, Giov. Batt. Gelli in dem Ragionamento intorno alla lingua (1551) und Benedetto Varchi im Dialoge L' Ercolano (geschrieben 1560, gedruckt 1570) erklärten die Sprache für florentinisch, und sie, wie auch Tolomei, legten dem lebendigen Gebrauche der Gebildeten eine große Bedeutung bei; Gelli erklärte ihn für den wahren Gesetzgeber. Im Grunde aber siegten doch die Principien Bembo's, welche das Italienische mehr und mehr zu einer Büchersprache machten.

Trissino's Epos wurde allgemein als mißlungen betrachtet, und bei den erneuten Versuchen, dem Heldengedichte eine größere Regelmäßigkeit zu geben, folgte man ihm nicht, sondern behielt, mit der Form der Octave, auch mehr von der Anlage und den Eigenthümlichkeiten der Romane bei. Die beiden Poeme Luigi Alamanni's, der Girone und die Avarchide, zeigen uns in verschiedenem Grade das Streben nach einer Umbildung des Rittergedichtes zur Annäherung an das classische Epos. Für beide nahm er den Stoff aus der bretonischen Sage, wozu ihn sein Aufenthalt in Frankreich und der Geschmack des dortigen Publikums mitbestimmen mochte.

Der Name Luigi Alamanni's ist in ehrenvoller Weise verknüpft mit dem letzten Ringen der Republik Florenz um ihre Freiheit gegen die Medicäerherrschaft. Geboren den 28. Oct. 1495, gehörte er, wie wir sahen, zu jenen jungen Leuten, welche in den Gärten der Rucellai begeistert den Worten Machiavelli's lauschten, nahm Theil an der Verschwörung gegen den Cardinal Giulio 1522, entkam glücklich, nach deren Entdeckung, und suchte Zuflucht in Frankreich, wo er die Protection König Franz' I. fand. 1527, nach der Vertreibung der Medici, erschien er wieder in Florenz, suchte für die Republik durch den ihm befreundeten Andrea Doria des Kaisers Schutz zu gewinnen, wurde aber dadurch der herrschenden Parthei verdächtig und mußte die Stadt verlassen; er erwies ihr noch einen letzten Dienst, indem er für sie in Lyon von den dortigen floren=

tinischen Kaufleuten eine Unterstützung von 20000 Dukaten zusammenbrachte. Nach dem Falle von Florenz wurde er nach der Provence confinirt, und da er sie verließ, 1532 zum Rebellen ererklärt. Caterina de' Medici machte ihn, als sie sich mit dem Prinzen Heinrich vermählte, zu ihrem Haushofmeister; Franz I. und dann Heinrich II. erwiesen ihm Gnaden und bedienten sich seiner mehrfach zu Gesandtschaften. Er starb den 18. April 1556 in Amboise.

In seinen Liebesgedichten feiert er beständig zwei Damen zugleich, eine Flora und eine Cintia; es sind allegorische Namen; aber es scheint unzweifelhaft, nach dem Tone der Lieder, daß er mit ihnen wirkliche Personen bezeichnete. Die Flora, welche er für seine erste und glühendste Liebe erklärt, hat er nach seiner Vaterstadt benannt; Liebe und Patriotismus verschmolzen zu einem Affecte; Flora heißt auch die Heldin seiner Comödie. Die politische Erregung, der Haß gegen die Unterdrücker seiner Stadt und seines Landes war in Alemanni die lebendigste und dauerndste Empfindung, und sie erhält einen schönen, männlichen Ausdruck namentlich in seinen 13 Satiren, wo er sich an Dante's Invectiven inspirirt hat. Diese Gesinnung kommt zum Vorschein auch an manchen Stellen seines Lehrgedichtes La Coltivazione, in 6 Büchern in versi sciolti; aber die Mittel der Ausschmückung, deren sich die lateinischen Didactiker bedienten, hat er zu spärlich verwendet, um ein so umfangreiches Werk fesselnd zu machen; man hat es bewundert, hauptsächlich jedoch wegen der gewandten Form. Er hatte zuerst diesen Gegenstand behandelt, den Feld- und Gartenbau; aber Giovanni Rucellai war ihm mit einem größeren italienischen Lehrgedichte in demselben Metrum vorangegangen, den Api (1524), und er war glücklicher schon durch die Wahl seines Stoffes; denn das Leben der Bienen ist ja das beständige Abbild des menschlichen Thuns und bot die Gelegenheit zu liebevoller Beobachtung der Natur in der wunderbaren Weisheit und Vollkommenheit ihrer unscheinbarsten Werke.

Seinen französischen Beschützern erwies sich Alamanni sehr dankbar; das Lob Franz' I., der Margarethe von Valois und anderer Mitglieder des Herrscherhauses, in den Inni, den Selve, den Epigrammen, der Coltivazione und den Poemen, ist, nach der Sitte

der Zeit, voll Uebertreibung und Servilität; der glühende Republikaner daheim wurde in Frankreich ein guter Königsdiener, wie so viele. Franz I. veranlaßte, in seinem letzten Regierungsjahre, den Dichter, den französischen Prosaroman des Guiron le Courtois in einem italienischen Gedichte zu bearbeiten. Dieses, der Girone il Cortese erschien in Paris 1548, in 24 Büchern, gewidmet Heinrich II. Natürlich hat der Verfasser seine Vorlage nicht übersetzt; aber er bleibt ihr gegenüber doch ziemlich unselbständig und folgt ihr oft genug Schritt für Schritt, indem er die Einzelheiten ausmalt, die Reden der Personen erweitert oder zusetzt, die Affecte eingehender schildert. Wo er abweicht, ausläßt und neu erfindet, da geschieht es hauptsächlich, um die Einheit des Helden und die ununterbrochen fortlaufende Kette seiner Erlebnisse nach Möglichkeit zu erhalten, oder um dessen Tugend in noch helleres Licht zu stellen. Alamanni konnte bei seinem Stoffe an Einheit der Handlung nicht denken; aber er suchte wenigstens die Einheit in der Person des Helden, erreichte allerdings auch diese nicht vollkommen, da er sich nicht zu stark von seiner Quelle entfernen wollte; daher z. B. die lange Abschweifung, die von König Meliadus handelt, Buch VII und VIII. Immerhin ist die alte Buntheit hier verschwunden; der eine Girone bleibt fast immer im Vordergrunde. Verschwunden ist Scherz und Ironie, welche auch schon bei Ariosto's Nachahmern, wie Brusantini, fehlten. In das Ritterpoem kommt eine moralische Absicht; Girone ist ein Musterbild der Tugend, und der Verfasser rühmt das von dem Gedichte; an seinem Helden soll die Jugend die ritterlichen Eigenschaften erlernen, wie man ausdauernd, kühn, gottesfürchtig, voll Liebe zu dem Nächsten, gegen die Frauen höflich und ehrbar sein muß. Die hohe Tugend der Helden fand sich freilich in den Quellen; aber Bojardo und Ariosto hatten diese Vollkommenheit belacht und vernichtet, die hier mit ernster Miene wiederhergestellt wird.

Die Avarchide hinterließ der Verfasser bei seinem Tode ungedruckt; sein Sohn Battista, Bischof von Mâcon, veröffentlichte sie 1570. Hier hatte Alamanni den sonderbaren Gedanken, um seinem Gedichte die Vorzüge des classischen Epos zu geben, einfach in demselben unter verschiedenen Namen die Ilias mit ihren haupt-

sächlichen Gestalten und Ereignissen zu reproduciren. Statt Troia's wird die Stadt Avarco[1]) in Gallien belagert; sie befindet sich im Besitze von Clodasso, einem Vandalen, Abkömmling Stilicho's, der sie dem Könige Ban, Lancelots Vater, genommen hat. König Artus will sie wiedergewinnen; ihn unterstützen die Franken unter vier Söhnen Clodwigs, während Clodasso's Bundesgenossen Burgunder, Gothen, Vandalen u. s. w. sind. Wie Homer den Zorn Achills, so singt Alamanni den Zorn Lancelots, der, von König Artus verletzt, sich grollend vom Kampfe zurückgezogen hat. Artus ist Agamemnon, Clodasso Priamus, Galealto, der König der fernen Inseln, Patroclus, der Irländer Segurano, Schwiegersohn Clodasso's, ist Hector, König Lago von den orcadischen Inseln Nestor, die Fee Viviana Thetis, u. s. w. So haben wir eine fortwährende Aeffung der homerischen Erzählung vor uns, deren poetische Elemente fehlen müssen. Vor allem war es eine von dem Dichter ganz willkürlich erfundene Geschichte; die Gestalten der bretonischen Sage sind ihres romantischen Reizes entkleidet, und zu epischen Helden konnten diese Phantasiefiguren nicht werden; man kann von ihnen nicht dieselben Thaten vollziehen lassen wie von den griechischen Heroen in ihrer energischen Realität. Oft contrastirte die bretonische Ritterlichkeit mit der Wildheit der Vorgänge und zwang zu Aenderungen, welche dem Charakter des Ganzen widersprechen, und, da Artus und die Seinen Christen sind, so ward die Aufnahme der homerischen Götterwelt für sie unmöglich, und auf Seiten der Gegner doch auch bloßer Formalismus. Die verschiedenen Sitten machen auch manche der beibehaltenen Facta ganz sinnlos, wie z. B. daß Lancelot die Leichen der getödteten Feinde, die er doch hoch ehrt, mit sich in das Lager schleppt, daß Clodasso die Rückgabe mit großen Schätzen erfleht, fast verzweifelt, sie zu erlangen, während man doch Lancelots Edelmuth kennt. Endlich fehlt für alle diese Kämpfe ein rechtes Streitobject, eine Helena.

Die Gleichgiltigkeit, mit welcher das Publikum die Poeme Trissino's und Alamanni's aufnahm, diente Bernardo Tasso für seinen Amadigi als warnendes Beispiel (Lett. II, 396, 423),

[1]) Caesars Avaricum, d. i. Bourges.

nachdem er sich zuerst auf denselben Wegen befunden hatte. Er, der Vater Torquato's, war von edler bergamaskischer Familie, geboren in Venedig 1493, studirte in Padua, wo er die Freundschaft Bembo's gewann, wurde Sekretär des Grafen Guido Rangone, in dessen Angelegenheiten er 1528 in Paris war, und trat damals in die Dienste der Renata, Tochter Ludwigs XII. und Gemahlin des Prinzen Ercole von Este. 1532 verließ er den ferraresischen Hof und wurde Sekretär des Fürsten von Salerno Ferrante Sanseverino. In dieser Stellung führte er ein sehr unstätes Leben, begleitete seinen Herrn im Gefolge des Kaisers nach Tunis (1535), war zweimal in Spanien (1537 und 1539), kam von neuem nach Frankreich und nach Flandern (1544). Dann aber wollte ihm der Fürst Muße für seine literarischen Arbeiten gewähren, verlieh ihm reichliches Einkommen und gestattete ihm, sich nach Sorrento zurückzuziehen. In Gent hatte er Don Luis de Avila, Don Francisco de Toledo und anderen spanischen Edelleuten versprochen, die Geschichte des Amadis de Gaula zum Gegenstande eines italienischen Poems zu machen (Lett. I, 198, 211), und in Sorrento machte er sich nun an die Ausführung dieses Planes. Seit spätestens 1536 war er mit Porzia de' Rossi, von pistojesischer Familie, verheirathet; 1536 oder 1537 war die Tochter Cornelia geboren, 1544 Torquato. Aber 1547 nahm Bernardo's Ruhe und Glück ein jähes Ende. Der Fürst von Salerno, nach dem Aufstande in Neapel gegen den Vicekönig wegen Einführung der Inquisition, als Gesandter der Stadt zum Kaiser gegangen, fiel bei diesem in Ungnade und trat in Folge dessen zur französischen Parthei über. Er wurde zum Rebellen erklärt, und dasselbe Schicksal traf Bernardo, welcher seinem Herrn in einem Briefe die Uebernahme der verhängnißvollen Gesandtschaft empfohlen (s. Lett. I, 564) und sich durch heftige Aeußerungen über den Kaiser compromittirt hatte (Lett. Ined. 184). Seine Güter wurden confiscirt; er folgte dem Fürsten nach Venedig und Ferrara und ging in seinem Auftrage nach Frankreich (1552—53). Anfang 1554 nahm er seinen Wohnsitz in Rom, wohin er auch Torquato kommen ließ. Er befand sich in solcher Armuth, daß er kaum sich zu kleiden hatte; der Verlust der inniggeliebten Gattin Porzia, welche in Kummer 1556 in Neapel starb, drückte ihn vol-

lends nieder; die Brüder derselben machten ihm auch deren Mitgift streitig. Er dachte daran Geistlicher zu werden, gab es aber wieder auf. 1556 fand er Zuflucht beim Herzog Guidobaldo von Urbino, bei welchem er zwei Jahre lebte.

In Sorrento hatte er sich den Stoff für seinen Amadigi bis in's Einzelne disponirt und begonnen, das Ganze zuerst in Prosa niederzuschreiben. Er fand in dem Gegenstande, nachdem er verschiedenes von der Geschichte fortgelassen hatte, „eine vollkommene Handlung eines Helden", nicht weniger als in der Odyssee und Aeneis; Virgil und Homer wollte er in allen Dingen nachahmen. Gern hätte er auch den verso sciolto angewendet; aber der Fürst wünschte Octaven (Lett. I, 168). Bernardo Tasso begann also sein Poem mit ähnlichen Absichten wie Trissino; die einheitliche Handlung sollte die Verzweiflung Amadigi's sein, und in solchem Sinne verfaßte er 10 Bücher (Lett. II, 396). Aber später bekehrte er sich vollständig, wozu nicht wenig die Publication von Giraldi's Schrift über die Romane (1554) beitrug. Ein Brief an diesen vom Sommer 1556 zeigt ihn mit dessen Ansichten durchaus einverstanden und mit Sack und Pack in Ariosto's Lager übergegangen (Lett. II, 192). Er lobt Giraldi wegen der Vertheidigung des ferraresischen Sängers; auch ihm ist damit ein großer Gefallen geschehen und eine Mühe abgenommen, da er in seinem Gedichte auf dessen Spuren wandele. Mit Recht thue Giraldi dar, wie diese neue Romanpoesie vom classischen Epos ganz verschieden sei; jene sei in der Weise der alten Rhapsoden, welche bei der Tafel der Fürsten die Thaten der Helden sangen. Sollte aber auch diese Dichtungsart sich nicht durch Abstammung vom Alterthume legitimiren lassen, so habe man deswegen doch nicht auf sie zu verzichten; der Dichter soll nützen und ergötzen; das Publikum verlangt aber hauptsächlich das letztere, und dazu dient die Romandichtung, während die Weise des classischen Epos jetzt ermüdet. Wollte daher Bernardo anfangs in der Anlage den Alten und nur in einer Aeußerlichkeit, dem Verse, Ariosto folgen, so war nun umgekehrt die classische Nachahmung auf die Aeußerlichkeiten, den rethorischen Schmuck eingeschränkt. Und dieser Classicismus des Styles wurde zur Uebertreibung; beim Mangel der

inneren Bedeutung seines Gegenstandes, sucht der Dichter, wie viele damals, die Hoheit und Würde in dem Bombast, der uns aus seinem Werke von Anfang bis zu Ende entgegentönt. Mit solchen Zierrathen glaubte er die schöne Simplicität des Orlando Furioso übertroffen zu haben (Lett. III, 144).

Die Quelle Bernardo Tasso's, der spanische Amadis de Gaula, in der Gestalt, welche ihm Garcí-Ordoñez de Montalvo gegeben hatte (gedr. gegen 1492), war ein Buch anderer Art als die französischen Romane, entstanden unter dem Einflusse eines raffinirten Geschmackes, sehr weitschweifig, reich an Rhetorik und Declamation, in üppigem, blumenreichen Style, mit Gesprächen und Monologen, sowie Reflexionen von bedeutendem Umfange. Deshalb hatte Bernardo hier nicht auszuführen, wie Alamanni, sondern im Gegentheil meistens stark zu kürzen; denn, wollte er die Facta seines Originals mit gleicher Breite vortragen, und dazu noch Eigenes erfinden, so hätte sein Buch kein Ende genommen. Bisweilen hat er so sehr zusammengezogen, daß er fast unverständlich geworden ist (z. B. XXXIII, 26); nicht weniges hat er ganz fortgelassen, manches verschoben; kurz er verfuhr mit größter Freiheit. Mit dem einen Faden der Erzählung verwebt er zwei andere, fügt zu der Liebe Amadigi's und Oriana's, aus freier Erfindung, diejenige Alidoro's und der Heldenjungfrau Mirinda und diejenige Floridante's und Filidora's.[1] Die Mehrheit der Handlungen, die Mannichfaltigkeit und den bunten Wechsel des Geschehens betrachtete er nunmehr als zum Wesen der literarischen Gattung gehörig und legte auf sie großes Gewicht. Aber diese Mannichfaltigkeit verstand er verkehrt oder wußte sie nicht recht zu handhaben. Bojardo und Ariosto sprangen von einer Erzählung zur anderen über, wenn sie merkten, daß sonst das Interesse erkalten könnte; Bernardo Tasso wechselt in schematisch mechanischer Weise, aus keinem anderen Grunde, als um zu wechseln; und er thut das noch öfter als seine Vorgänger, meint das Ergötzen zu erhöhen, indem er die Häufigkeit des Wechsels vermehrt. Aber seine Geschichten sind an sich wenig unterhaltend

[1]) Diese Handlung sollte ganz allegorisch sein, und der Dichter hatte zuerst beabsichtigt, von Floridante die Sanseverino abstammen zu lassen, was unterblieb, als der Fürst seine Hand von ihm abzog (Lett. II, 227; III, 141).

und werden es dadurch kaum mehr, daß sie in Stücke geschnitten und durcheinander gewürfelt sind.

Schon seine spanische Quelle gab dem Verfasser Anlaß zur häufigen Verwendung des Geheimnißvollen, der Feeen, welche Dinge der Zukunft vorherkünden, welche Waffen, Nachrichten bringen u. s. w. Er vermehrt dieses Element noch mit wunderbaren Erscheinungen, Träumen, Trugbildern in Luft und Wasser. Dadurch erhält seine Erzählung etwas garzu Schwankendes, Haltloses, Nebelhaftes, und dieser Eindruck verstärkt sich durch die Abstractheit seines Styles, welchem alle Anschaulichkeit mangelt. Die directe und einfache Bezeichnung der Dinge schien wieder der Hoheit des Styles nicht angemessen, wie zur Zeit von Boccaccio's Filocolo. Charakteristisch ist namentlich die häufige Verwendung personificirter Abstractionen; der Sieg und die Ehre, die Fröhlichkeit und das Vergnügen steigen vom Himmel herab und umflattern die Helden mit purpurnen Schwingen; die Furcht und Scham stellen sich zwischen die liebenden Mirinda und Alidoro (XXXVII, 23); die Eintracht und Ehrbarkeit umschlingen sie mit goldenem Bande (LXXXI, 84). Einziges Mittel der Veranschaulichung sind für Bernardo die Vergleiche, die er oft übermäßig anhäuft; aber ihren wahren Zweck verfehlen sie, weil er sie so mechanisch anwendet, und dazu sind sie öfters sehr geschmacklos (wie LXXV, 27) und zeigen eine große Armuth; dieselben Vergleiche vom Kampfe der Winde, des Meeres und der Klippe, von Löwe, Wolf u. s. w. kehren unablässig wieder.

Die Einförmigkeit in den Vergleichen und anderen Dingen, welche Speroni ihm tadelte, entschuldigte Bernardo mit dem Beispiele Homers, mit seinem schlechten Gedächtnisse und der Art, wie er das Gedicht auf Reisen und unter allerlei Unbequemlichkeiten niederschreiben mußte (Lett. III, 141). Aber die Monotonie lag in der ganzen Darstellungsweise; es fehlt jede Nüancirung; ununterbrochen herrscht derselbe bombastische Ton. Alle Ritter sind von unübertrefflicher Tapferkeit, alle Damen von unvergleichlicher Schönheit, und die Empfindung bei allen die nämliche. Die Liebe ist, im Gegensatz zu der Gewalt der Thaten, süßlich sentimental, schmachtend, bethränt, so wie der Autor sie in dem spanischen Romane geschildert fand. Und die Helden sind voll hoher Tugend,

stets ihren Damen treu, oder, wo sie einen Fehltritt begehen, geschieht es in der Verblendung durch Zauberei, wie bei Alidoro mit Lucilla. Die ehrbare Liebe wird gefeiert, und damit ist das Indecente gemieden, welches sonst im Romane seine Stelle hatte; wohl fehlen lascive Situationen nicht ganz; aber sie sind nur angedeutet, nicht, wie früher, mit Behagen ausgemalt.

Wie Alamanni, so trägt Bernardo Tasso alle Wunder der Tapferkeit, alle diese Kindermärchen von Feeen und Zaubereien vor, ohne die Miene zu verziehen, als wenn er selbst daran glaubte. Der idealen Welt des Ritterthums, welche nur noch in der Einbildung ihr Leben hatte, versucht der Dichter umsonst wieder eine ernsthafte Realität zu geben, und preist mit hochtönenden Phrasen die Vollkommenheiten seiner nebelhaften Gestalten, welche dem Leser zugleich zur Belehrung dienen sollten. Er wollte vor allem ergötzen, aber doch auch nützen (Lett. Ined. 148) und Lucrez' durch seinen Sohn Torquato so berühmt gewordenen Vergleich des Dichters mit dem Arzte, der die Bitterkeit des Heiltrankes unter einem süßen Vorgeschmack verbirgt, hat Bernardo selbst nicht weniger als vier Mal angewendet (Amadigi LI, 1; Lett. I, 200; II, 399; Lett. Ined. 169). Auch die ausgestreute classische Erudition hatte, wie bei Trissino, einen didactischen Zweck, und namentlich sollte das Gedicht lehrreich für die Anwendung der Kriegskunst sein.

Am Hofe von Urbino gab er dem Poem die Vollendung; auf Wunsch der Herzogin las er ihr täglich einen Gesang vor, wobei regelmäßig Bernardo Cappello anwesend war, um sein Urtheil abzugeben (Lett. II, 293). Speroni's Rath nahm Bernardo Tasso seit lange und oft für alle seine Schriften in Anspruch; er befragte ihn von neuem, ferner Giraldi, Atanagi, Molino, Bernardino Pino, Ruscelli, Varchi und andere. Wir haben hier das Vorspiel jener Prüfung, welcher sein Sohn Torquato die Gerusalemme unterwerfen ließ. Bernardo ist bereit, nach dem Gutachten der Anderen zu ändern, auch wider eigene Ueberzeugung; aber er vertheidigt sich, soviel er vermag. Diese literarischen Correspondenzen, dieses Berathen und Disputiren, dieses mühselige Reflectiren über alle Einzelheiten sind charakteristisch für ein Zeitalter der versiegenden poetischen Kraft; der Dichter überlegte jeden Schritt, den

er that, und traute seinem eigenen Urtheil nicht. Aber freilich war dabei ein Hintergedanke vorhanden; man wollte vor der Publication sich gegen die Kritik sichern, sich mächtige Bundesgenossen verschaffen, die vorher ihre Stimme abgegeben hatten und sich nun nicht anders erklären konnten. Auch in anderer Beziehung hatte Bernardo nicht mehr die Freiheit Ariosto's; von seinem Gedicht alle etwa anstößigen Dinge und namentlich auch die leiseste politische Satire fernzuhalten, war er in jener Zeit schon genöthigt, um die Privilegien zu erlangen und besonders die Bescheinigung des Inquisitors, ohne welche das römische Imprimatur nicht ertheilt wurde. Davon sprechen mehrfach die Briefe, und aus dem einen an Speroni, vom 12. März 1560 (III, 153), sieht man, daß er gewisse satirische Erfindungen und Klagen über das Unglück Italiens beseitigt hatte.

Der Fürst von Salerno, theils weil er selbst in bedrängter Lage war, theils weil Bernardo sich bei dem 1558 in spanischen Dienst getretenen Herzoge von Urbino befand, entzog ihm die bisherige Provision von 300 Ducaten. Dieses brachte ihn heftig auf; während er vorher in Urbino nur Gastfreundschaft genossen hatte, trat er definitiv in die Dienste des Herzogs, und dieser veranlaßte ihn, die Widmung seines Amadigi zu ändern (Lett. III, 132; Lett. Ined. 58, 60). Dieselbe war ursprünglich an Philipp, den Prinzen von Spanien, gerichtet, dann, nach 1547, an den König von Frankreich, und im Sommer 1558 (Lett. II, 320) wendet sie sich wieder an Philipp II., der aber in den ersten Stanzen immer noch als Prinz angeredet wird, um die Aenderung der anfänglichen Bestimmung damit ungeschehen zu machen. Der Literat des 16. Jahrhunderts hatte keine eigene politische Ueberzeugung und acceptirte mit Leichtigkeit die seines Gönners, welche der Fluth seiner Schmeicheleien die Richtung gab.

Im December 1558 ging Bernardo nach Venedig, um selbst den Druck zu leiten, während dessen die Verbesserung und Discussion immer noch fortging. Endlich 1560 erschien der Amadigi in 100 kurzen Gesängen; den Beifall und Nutzen, den er sich davon versprochen hatte, erntete er nicht; seine Güter blieben trotz aller Bemühungen confiscirt; zwei Jahre nach der Publication war

noch nicht einmal ein Exemplar des Buches in die Hände des Königs von Spanien gelangt. Aus der einen der drei Handlungen des Amadigi gestaltete der Dichter ein neues Poem, den Floridante, kehrte also abermals zu der Einheit des Helden zurück, die er verworfen hatte; dieses Werk vollendete er aber nicht mehr; Torquato gab ihm den Abschluß und publicirte es 1587. In Venedig wurde Bernardo Kanzler der kurz vorher gegründeten venetianischen Akademie; aber 1562 gab er diese Stellung auf und suchte von neuem den Hofdienst, weilte kurze Zeit beim Cardinal Luigi von Este und wurde Anfang 1563 Secretär des Herzogs Guglielmo von Mantua. Wiederum ward er in Geschäften seines Herrn viel umhergesendet und entfaltete, trotz seines hohen Alters, eine rastlose Thätigkeit; der Herzog sah jedoch, daß dieses Amt für ihn zu drückend wurde, und sandte ihn deshalb den 25. Februar 1569 als Podestà nach Ostiglia, wo er den 4. September desselben Jahres in den Armen Torquato's starb.

Der Amadigi regte Bernardo's Freund Lodovico Dolce zur Bearbeitung anderer spanischer Stoffe an; er schrieb einen Primaleone und einen Palmerino. Andere nahmen ihren Gegenstand aus dem classischen Alterthum; Lodovici verfaßte einen Anteo, Giraldi einen Ercole, Bolognetti den Costante, und wieder der unverwüstliche Dolce, der nirgend fehlen konnte, einen Achille und einen Enea.

Giovan Battista Giraldi, der sich selbst noch den Namen Cintio zusetzte, geboren in Ferrara 1504, Professor der Philosophie und der Rethorik in dieser Stadt seit 1532, und seit 1547 herzoglicher Secretär, von 1563 bis 1566 an der Universität Mondovì in Piemont wirksam, mit der er 1566 nach Turin übersiedelte, von 1568 bis 1571 in Pavia, gestorben in seiner Heimathstadt Ferrara im December 1573, war ein gelehrter Mann ohne Begabung für die Dichtung. Die Theorie war bei ihm das Erste; ehe er sein Gedicht schrieb, hatte er den Discorso intorno al comporre dei romanzi verfaßt, damit es nicht scheine, daß er sich auf's Gerathewohl an die Arbeit gemacht habe, und man seine Absicht verstehe. Diese Abhandlung, datirt von 1549, erschien im Jahre 1554 und verwickelte den Verfasser in einen heftigen Streit über die Priorität

mit Giovambatt. Pigna, der in demselben Jahre seine Schrift über den gleichen Gegenstand publicirte. Giraldi stellte neben das antike Epos von einer Handlung eines Helden und die Romane mit vielen Handlungen vieler eine dritte Art Dichtung über die vielen Handlungen eines einzigen Helden, welche mit den Romanen die Mannichfaltigkeit gemein hat, und daher in der neueren Zeit eher dem Publikum gefallen könne als die classische Epopöe. Solcher Art ist sein 1557 gedrucktes Poem; aber die moralische Absicht wurde ihm ganz und gar zur Hauptsache, und er hat Hercules zu einem Tugendmuster umgebildet, indem er demgemäß die antike Sage änderte; an der Ergötzung ist ihm wenig gelegen; er wollte nicht nach dem Beifall der Menge streben (Lett. di B. Tasso, II, 295 ff.), und Bernardo Tasso gab ihm das Zeugniß, daß sein Werk sehr gelehrt und sehr wenig ergötzlich sei (Lett. II. 348; Lett. Ined. 167).

Francesco Bolognetti aus Bologna publicirte 1565 die 8 ersten Bücher seines Costante, 1566 deren 16; die letzten 4 blieben überhaupt ungedruckt. Der Held des Gedichtes ist Constans, der Urgroßvater Constantins, welcher nach der Niederlage und Gefangennahme Kaiser Valerians durch die Perser nach Rom zurückkehrt, um Hilfe zu rüsten. Valerians Sohn Galenus, dessen Erhebung Constans bewirkt, wird zum blutigen Tyrannen und denkt nicht an die Befreiung des Vaters. Costante selbst muß fliehen, will nach Palmyra zur Königin Zenobia gehen, wird jedoch durch Sturm nach Marseille verschlagen, wo er die Liebe der gallischen Königin Vittoria gewinnt, sie heirathet und mit ihr von neuem die Rüstung gegen die Perser betreibt. Ehe er aber nach Asien kommt, halten ihn eine lange Reihe neuer Abenteuer auf, in denen sich seine Heldentugend manifestirt; er besiegt Ungeheuer, straft Bösewichter, befreit Prinzessinnen. Die nüchterne spätrömische Geschichte mischt sich mit der ritterlichen Romantik und der classischen Mythologie. Costante wird dargestellt als der, in welchem die ganze alte Römertugend Zuflucht findet, und von dem ein großes Kaisergeschlecht abstammen soll. Daher nimmt an seinem Geschicke der Olymp lebhaften Antheil; immerfort sind Venus und Minerva zu seinen Gunsten, Juno zu seinem Schaden geschäftig; wo eine

Schwierigkeit entsteht, erscheint alsbald eine Gottheit, sie zu überwinden, wodurch dem menschlichen Handeln seine Bedeutung genommen wird. Der Autor gefällt sich in der Beschreibung der Götter, ihres Aufenthaltes, ihrer Paläste; die Personificationen von Abstractionen, die auch Bernardo Tasso liebte, führt er noch weiter, läßt Tugenden, Laster, Empfindungen fortwährend als selbständige Wesen auftreten. Er besaß ein gewisses Talent für die Erzählung und die Form; aber sein Stoff und seine Erfindungen vermögen nicht in höherem Grade zu fesseln.

So sehen wir hier überall ein unsicheres Tappen nach der Art des Heldengedichtes, welche der Zeit angemessen gewesen wäre, und die man nicht erreichte. In der Gerusalemme endlich schien das wahre Epos wiedergefunden, und dennoch lag auch in diesem Gedichte die Lebensfähigkeit da, wo der Verfasser sie nicht gesucht hatte.

XXIX.
Die Tragödie.

Die Sofonisba Trissino's, so wenig poetischen Werth sie besitzt, entsprach dem Geiste der Zeit weit mehr als sein Epos, und bestimmte die Richtung der italienischen Tragödie für das ganze Jahrhundert. Es war eine gelehrte Richtung; den Vorschriften des Aristoteles, dem Muster der Alten suchte man mit Eifer, mit Peinlichkeit zu folgen; die äußere Regelmäßigkeit wurde zur Hauptsache, während die einfache Größe verschwand, welche sich einst in jenen Formen dargestellt hatte. Die Einheiten werden beobachtet, als selbstverständlich, ohne daß man viel über sie disputirt; der einheitliche Ort ist übrigens meist ein sehr vager und allgemeiner, wie später oft bei Corneille, und, sobald man sucht, ihn sich näher zu fixiren, entstehen für viele Vorgänge an ihm die größten Unwahrscheinlichkeiten. Die Zeiteinheit bedingt die geringe Entwickelung der Handlung, den Beginn mit der Krisis. Die Katastrophe findet selten auf der Bühne statt; an Stelle dessen treten, wie bei den Alten, die Erzählungen durch den Boten, durch einen Diener u. dgl.,

was die Wirkung so sehr abschwächt, und diese Erzählungen vermehren und verlängern sich bei den Italienern. Wie bei den Alten erscheint der Chor nicht bloß in bestimmten Abschnitten der Handlung, um in seinen Gesängen allgemeine Reflexionen über sie zu äußern, sondern er ist in manchen Stücken beständig, in anderen häufig gegenwärtig, nimmt Theil an dem Dialoge, und bietet den handelnden Personen die bequemste, stets vorhandene Möglichkeit, ihre Empfindungen kundzuthun oder Nachrichten zu geben, welche der Zuschauer erfahren soll. Und dieser Chor wird damit zum Vertrauten, welchem die Helden alle Geheimnisse, auch die projectirten Verbrechen ausplaudern, wie es z. B. in Euripides' Medea geschah. Die Alten, bei denen der Chor dem ganzen Drama den Ursprung gegeben hatte, mochten in ihm das Persönliche garnicht mehr empfinden; er wurde ihnen zu einer bloßen Verkörperung ihres moralischen Bewußtseins und Interesses. Aber für den modernen Zuschauer ist das Unnatur; er sieht doch Menschen vor sich, und wenn sie so verschieden von den anderen handeln, stört es die Illusion. In Groto's Dalida vertraut die Königin dem Chor ihre abscheulichen Pläne an (IV, 3); warum eilen diese Mädchen da nicht, dieselben zu hintertreiben?

Der Vers der Tragödie blieb seit Trissino der endecasillabo sciolto, zwischen den sich an manchen Stellen der settenario mischte, besonders im Wechselgespräche mit dem Chore. Die selbständigen Gesänge des letzteren, welche musicalisch vorgetragen wurden, haben die Form der Canzone und öfters die der Sestine; Giraldi verwendete auch unregelmäßig gereimte Verse, ohne strophische Gliederung. Die ersten Stücke nach der Sofonisba folgen, wie diese, auch darin dem griechischen Vorbilde, daß sie keine Act- und Sceneneintheilung angeben.

Am größten ist die Selbständigkeit und Mannichfaltigkeit in der Wahl der Stoffe. Bereits Trissino hatte einen historischen Gegenstand behandelt, der der antiken Bühne unbekannt war; aber man beschränkte sich auch nicht auf die classische Geschichte und Fabel, sondern nahm die Ereignisse oft genug von anderen Nationen und Zeiten, entlehnte sie der Novelle oder erfand sie frei. Aber die Erneuerung, die damit eintrat, war keine beträchtliche, weil sich

doch alles in dasselbe Gewand hüllte, ohne örtliche und zeitliche Färbung, und unter den neuen Namen sehen wir bisweilen sogar eine alte Fabel, mehr oder weniger verändert, wieder zum Vorschein kommen. So ist es theilweise schon gleich in Rucellai's Rosmunda.

Giovanni Rucellai, geboren in Florenz den 20. October 1475, durch seine Mutter Neffe Lorenzo's des Prächtigen, trat 1515 in Papst Leo's Dienste, war Nuntius in Frankreich, ward durch Clemens VII. Castellan der Engelsburg und starb als solcher 1525. Er war ein Freund und Bewunderer Trissino's, an den er sein 1524 verfaßtes Lehrgedicht Le Api richtete. Als sich Leo X., von Bologna zurückkehrend, Anfang 1516 in Begleitung Rucellai's in Florenz aufhielt, wurde in den berühmten Gärten der Rucellai vor dem Papste die Rosmunda dargestellt. Der Anfang dieses Stückes beruht auf Sophocles' Antigone. Rosmunda hat sich nach der Niederlage der Gepiden mit ihrer Amme und dem Chor der Frauen in den Wald geflüchtet, und eilt, den Leichnam ihres vom Longobardenkönig Alboino getödteten Vaters Comundo, gegen das Verbot des ersteren, zu bestatten. Sie wird gefangen, vor Alboino gebracht, und wir erhalten eine Scene, welche fast ganz aus der zwischen Antigone und Creon übersetzt ist. Alboino läßt Comundo wieder ausgraben und sich aus seinem Schädel ein Trinkgefäß machen. Sein Hauptmann Falisco, welcher dem gepidischen Königshause von früher her zu Danke verpflichtet ist, bewegt ihn, der Rosmunda nicht nur das Leben zu schenken, sondern sie zu heirathen, um sich so deren Reich besser zu sichern. Nach heftigem Widerstreben willigt sie ein, auf Bitten des Chors und der Amme; am Abend findet die Hochzeit statt, wo der König sie zwingt, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Da kommt, man weiß nicht woher, ein Almachilde, der Rosmunda schon lange liebt und von ihr in sentimentalen Phrasen redet; geführt von der Amme, tödtet er Alboino, und so nimmt alles ein frohes Ende, obgleich man nicht erfährt, was weiter aus Rosmunda wird. Die Zusammendrängung der Ereignisse ist höchst unnatürlich, und die Verquickung der Antigonefabel mit der Rosmundageschichte doch nur ein schwacher Behelf, weil der Verfasser mit seinem Stoffe nicht das kurze Stück zu füllen wußte.

Rucellai's andere Tragödie, der Oreste ist eine ganz freie Bearbeitung von Euripides' Iphigenie in Tauris, welche völlig entstellt wird durch das Vorherrschen des Sententiösen und Rethorischen; falsche Sentimentalität und falscher Heroismus erscheinen statt der echten Leidenschaft. Das Idealbild der Freundschaft schien dem Dichter in seinem Original nicht glänzend genug gemalt; er trug neue Farben auf und fiel damit in Uebertreibung, verwandelte die Menschen in leere Typen. Bei Euripides will Iphigenie Orestes den Brief zur Beförderung nach Griechenland geben, wodurch er gerettet wäre; er lehnt es sofort ab und weist sie statt seiner an den Freund; dieser will mit ihm sterben, fügt sich aber, da Orest ihm klar macht, daß er ihm lebend mehr als todt nützen kann. Bei Rucellai dagegen bringt ein Mädchen die Nachricht, daß Thoas einen der beiden begnadigt hat, und zugleich einen Todtenmantel für den anderen; nun streiten sich die beiden mit subtilen Redensarten um den Mantel, und, da Orest nicht nachgiebt, fleht Pylades um noch einen solchen Mantel und schwelgt in dem Gedanken, wie dieses Beispiel der im Tode vereinten Freunde bei der Nachwelt leuchten, wie man sie in Erz und Marmor bilden und auf dem Theater vorstellen werde. Schließlich willigt er zwar darein, Orests Asche heimzubringen; aber hernach wird er sich alsbald tödten, um mit ihm in einer Urne zu ruhen. Und wie hat Rucellai die herrliche Scene der Briefübergabe und Erkennung mit eitelem Geschwätze verdorben! Iphigeniens Epistel selbst, welche Pylades vorliest, ist das lächerlichste Machwerk geworden, voll Ausrufungen und Redeblumen, wie aus einem gezierten Briefsteller abgeschrieben. Während dann bei Euripides die drei zusammen auf die List zur Rettung sinnen, folgt bei Rucellai wieder der Wettstreit der Freunde um den Tod, und hierauf wollen alle drei sterben, und dem Chor „zittert jeder Knochen am Leibe." Den Thoas machte der Verfasser zu einem Ungeheuer, welches in seiner wüthenden Barbarei comisch wird. Dazu sind Rucellai's Verse meist sehr schlecht; die innere Erregung sucht er durch wunderliche Wiederholungen der Worte auszudrücken: Andiam via tosto, andiam via tosto, andiamo, Andiam via, fuggiam via, entriam là dentro, ruft Thoas voll Furcht über die Zeichen der Götter; der Chor: Oimè, oimè,

oimè! . . . Io tremo, io tremo, io tremo! . . . und ein Hirt: Ohu, ohu, ohu, tosto, tosto . . .

Der Florentiner Lodovico Martelli, jener selbe, welcher gegen Trissino über den Namen der Sprache polemisirte, schrieb eine Tullia, welche 1533 gedruckt, aber vor 1531 entstanden ist, da damals der Verfasser, erst 28 Jahre alt, schon verstorben war. Er hatte die unglückliche Idee, die Fabel von Sophocles' Electra auf die römische Tullia, Gemahlin von Tarquinius Superbus, zu übertragen, indem er fingirte, daß Servius und seine Gattin Tarquinia die Eltern der letzteren, Tarquinius Priscus und Tanaquil, getödtet haben, daß Tullia's Gemahl, Lucio Tarquino (Bruder der Königin), der Herrschaft beraubt, seit 21 Jahren in Corinth weilt, nun zurückkehrt und das Herrscherpaar umbringt, wie Orestes Aegisth und Clytemnestra. So folgt er dem griechischen Stücke im Gange der Handlung sclavisch genau, oft von Scene zu Scene, und jedesmal, wenn er sein Original zu verlassen wagt, thut er einen Fehltritt. Es war einfacher, wenn er den Gegenstand als Electra direct bearbeitete; vielleicht meinte er, durch den römischen Namen dem Stücke einen nationalen Charakter zu geben, und merkte nicht, daß gerade das Tragische verloren ging. Wie widerwärtig und unwahrscheinlich werden die ewig sich wiederholenden Lamentationen dieser Tullia über das Verbrechen der Eltern und die Bedrückung, da sie selbst schon die Ermordung der Schwester und des ersten Gatten auf dem Gewissen hat! Und wie kann ein moderner Dichter das Thun dieser Tullia und des Tarquinius als gerechte Rache darstellen! Daß Lucio fortläuft und nach 21 Jahren wiederkommt, um das zu vollbringen, was er sogleich thun konnte, ist sinnlos, und gemacht nur, um die Aehnlichkeit mit Orest zu erhalten, und ebendaher stammt die endlose Erzählung, die er ganz ohne Zweck der Gattin von seinem eigenen Tode vorlügt, und in der der Verfasser seine Gelehrsamkeit in den antiken Opfergebräuchen und anderen Dingen glänzen läßt. Geradezu lächerlich ist es, wenn der kaum erschlagene Servio als Geist auf die Bühne kommt, um die Königin zu warnen.

Alessandro Pazzi de' Medici aus Florenz verfaßte eine Dido in Cartagine und bearbeitete Euripides' Iphigenie in Tauris und

Cyclop, sowie Sophocles' König Oedipus. Die ersten beiden Stücke sandte er 1524 an Papst Clemens VII. mit einer Vorrede, in welcher er besonders die Neuheit der Form hervorhob; er hatte den jambischen Trimeter durch einen 12silbigen Vers ohne feste Accente wiedergegeben, dessen Regellosigkeit eben die Sprache der Prosa annähern sollte.

Die Antigone Luigi Alamanni's, welche zum ersten Male 1533 erschien, ist Uebersetzung von Sophocles' Stück, im Ganzen ziemlich genau, freilich nicht ohne hie und da zu verwässern; die Chorgesänge sind theilweise freie Paraphrase, theilweise ganz neu verfaßt; immerhin hat Alamanni das Original mit einer Treue und Würde reproducirt, welche damals eine Seltenheit war.

Der gelehrte Giambattista Giraldi hat, wie über das romantische Poem, so über das Drama eine theoretische Abhandlung verfaßt, in welcher er allerdings seine Doctrinen auf Aristoteles stützt und die griechischen Tragiker preist, aber Seneca noch höher stellt. Dieser, sagt er, habe alle Griechen in der Würde, in der Majestät und in den Sentenzen übertroffen, leiste Vollkommneres auch in den Chören und in der Darstellung der Charaktere und Affecte, und er tadelt die abgöttische und einseitige Verehrung alles Griechischen, die ostentative Herabsetzung des Römischen, welche viele zur Schau trügen. Er rügt auch an Trissino, daß er die Griechen nachgeahmt habe, wo sie sich zu vulgären Dingen herablassen; er hätte sich vielmehr dem römischen Gegenstande anpassen müssen und der „Beschaffenheit der gegenwärtigen Zeiten", „welche voll von Majestät und Größe sind". Und mit diesem Urtheil stand Giraldi nicht allein; für die Abstufung der Empfindungen bei den Griechen, wo der pathetische Ton mit dem gedämpfteren wechselt, wo die Dinge des gewöhnlichen Lebens ihren Platz finden, hatte das 16. Jahrhundert wenig Geschmack; bei Seneca glaubte man die Tragik immer auf der gleichen Höhe zu sehen; er schien die Affecte stärker auszudrücken, weil er es mit tönenderen Worten that, und das Gräßliche, durch dessen Darstellung er zu erschüttern sucht, nahm man vielfach für das wahrhaft Tragische.

Auf der Nachahmung Seneca's und speciell von dessen Thyestes beruht Giraldi's erste und berühmteste Tragödie, Orbecche. Sie

wurde 1541 zuerst, mit prachtvoller Decoration, in des Verfassers Hause gespielt und dann vor Herzog Ercole II. von Ferrara; seit langer Zeit, vielleicht seit der Rosmunda, war es das erste Mal, daß eine Tragödie wirklich aufgeführt ward (Disc. 250). Der Stoff ist entlehnt aus Giraldi's eigener Novellensammlung, den Ecatommiti (II, 2), welche zwar erst viel später publicirt wurden, aber damals bereits geschrieben waren. Wie bei Seneca wird das Stück eröffnet mit dem Auftreten von Wesen aus dem Jenseits, welche von vornherein den Zuschauer mit Grauen erfüllen sollen, und, wie bei Seneca, füllt dieses Vorspiel der Geister den ganzen ersten Act. Es erscheint Nemesis und ruft die Furien, daß sie einen ruchlosen Tyrannen bestrafen, und dann kommt noch der Schatten der racheburstigen Selina. Sie war die Gattin des Königs Sulmone von Persien, der sie mit seinem Sohne dereinst getödtet hat, nachdem die Tochter Orbecche, damals noch ein Kind, der beiden blutschänderisches Verhältniß dem Vater verrathen hatte. Jetzt ist Orbecche geheim mit Oronte, einem Jüngling aus Armenien, verheirathet und Mutter zweier Kinder. Der König will, daß sie sich mit Selino,[1]) dem Könige der Parther, vermähle; dadurch kommt das Geheimniß ihrer Ehe an den Tag. Der Vater beschließt furchtbare Bestrafung, zeigt sich zum Scheine durch die Reden des Rathgebers Malecche ganz besänftigt, läßt sich Oronte mit den beiden Kindern in einen entlegenen Theil des Palastes bringen und tödtet sie mit eigener Hand in gräßlicher Weise. Dann bietet er auf verdeckten Schüsseln Kopf und Hände Oronte's und die todten Kleinen der Tochter als nachträgliches Hochzeitsgeschenk dar. Sie bezwingt sich bei dem Anblick zuerst, indem sie hofft, daß er ihr gleichfalls den Tod geben werde; aber der närrische Wütherich will mit ihr Frieden machen. Da stürzt sie sich mit den Messern, die sie aus den Leichen gezogen hat, auf ihn, bringt ihn um und schneidet auch ihm Kopf und Hände ab. Es geschieht nicht auf der Bühne; aber der Chor sieht es von da aus und erzählt alle Einzelheiten, wie sie vor sich gehen, macht auch gleich seine weisen

---

[1]) Die gemordete Königin heißt Selina, dieser Parther Selino; dieselbe Aermlichkeit der Namengebung hat schon die Novelle.

Bemerkungen und erklärt die Gerechtigkeit der Rache. Orbecche ergeht sich noch eine Weile in rhetorischen Ergüssen und tödtet sich dann selbst und zwar vor den Augen des Zuschauers. Dieses war etwas außergewöhnliches, und Giraldi rechtfertigt es in dem Nachwort zum Stücke und in seinem Discorso mit Berufung auf einen Ausdruck in Aristoteles' Poetik (Cap. 11: *ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι*), von dem er freilich zugiebt, daß ihn Andere anders verstehen. Nur grausame Tödtung, meint er, solle nicht auf der Bühne stattfinden, und das allein habe auch Horaz sagen wollen. Gleicher Meinung mit Giraldi in diesem, wie in vielen Punkten, ist der anonyme Verfasser des Giudizio sopra la Canace, und auch in Groto's Dalida stirbt der König auf der Bühne. Im allgemeinen aber hielt man dergleichen nicht für erlaubt; so äußern sich z. B. Faustino Summo in einer anderen Kritik der Canace, und Lod. Dolce im Prologe zur Marianna.

Allerdings die fürchterliche Art, in der oft die Helden bei Seneca und seinen Nachahmern sterben, ließ sich unmöglich vor die Augen des Zuschauers bringen; aber dafür ist die Erzählung des Vorganges von einer peinlichen Genauigkeit, ein wahres Schwelgen in den Einzelheiten der grauenvollen Abschlachtung. In diesem Botenberichte, dem in Orbecche wieder der des Thyestes zum Vorbilde diente, sollte vorzugsweise die tragische Wirkung liegen; daher ward für seinen Vortrag der bedeutendste Schauspieler bestimmt, Sebastiano Clarignano da Montefalco, welchen Giraldi den Roscius und Aesopus der Zeit nennt. Während er sprach, war von Schauder und Mitleid das Publikum wie versteinert (Disc. 279). Jedoch auch im Uebrigen machte das Stück bedeutenden Eindruck; Giulio Ponzio Ponzoni spielte den Oronte, ein Jüngling Namens Flaminio die Orbecche derartig, daß niemand sich der Thränen erwehren konnte (Disc. 210, 285).

Uns ist das kaum begreiflich, wenn wir heute alle diese geschwätzigen Reden lesen, die Monologe der Amme, der Prinzessin, Oronte's, die Moralpredigten, welche der langweiligste aller Vertrauten, der Rathgeber Malecche dem Könige hält, und welche von Gemeinplätzen wimmeln. Fortwährend wiederholt sich der Gedanke von der Wandelbarkeit des Glückes und dabei der Vergleich des

Lebens mit dem Schiffe im Meere. Die Dichter des 16. Jahrhunderts haben eine vulgäre Auffassung von der sittlichen Absicht der Tragödie; die Erregung von Furcht oder, wie man meist sagte, Schrecken und Mitleid, welche Aristoteles als das Ziel bezeichnet, verstand man allgemein so, daß durch diese Empfindungen in dem Zuschauer eine moralische Besserung hervorgebracht werden sollte. Die Comödie, hieß es, lehrt, im Unglücke nicht zu verzweifeln, die Tragödie, im Glücke sich nicht zu überheben, wenn man sieht, daß es unbeständig ist. Diese Moral von der Nichtigkeit aller irdischen Größe zieht der Chor am Ende aus dem Stücke, welches zu seiner Exemplification dient, und diese zudringliche Lehrhaftigkeit äußert sich in der Menge von Reflexionen und Sentenzen, welche wahllos allen möglichen Personen in den Mund gelegt werden.

Ueber den Styl der Tragödie hat Giraldi in der Theorie ganz zutreffend geurtheilt; er tadelt die Anbringung schmückenden und malenden Beiwerks, wie es Lyrik und Epos verwenden; in diesem Punkte trennt er sich daher von Seneca. Es redet ja nicht der Dichter selbst, und seine Gestalten muß er in ihrer Natur und Stimmung sprechen lassen; figürliche und pomphafte Rede paßt aber nicht für Personen, welche ein großer Schmerz erfüllt; nur in der Erzählung des Boten ist Metapher und Vergleich am Platze. Allein die richtige Erkenntniß macht noch nicht den Dichter; Giraldi's eigene Figuren reden platt und nüchtern und vermeiden nicht einmal immer die Fehler, die er rügte.

Giraldi schrieb noch 8 andere Stücke: Cleopatra, Didone, Altile, Antivalomeni, Arrenopia, Eufimia, Epitia und Selene. Die ersten drei nennt er schon in der Widmung von Orbecche (1541) als vollendet, das vierte im Discorso (1543). In Altile, Antivalomeni und Arrenopia hat er ebenfalls von ihm selbst schon vorher in der Erzählung (Ecat. II, 3; II, 9; III, 1) behandelte Gegenstände dramatisirt. Der Inhalt der Altile ähnelt dem von Orbecche; auch hier ist ein tapferer Krieger, Norrino, heimlich mit einer Fürstin, Altile, der Schwester Lamano's, des Königs von Syrien, vermählt, und beide sollen dafür mit dem Leben büßen; aber der tragische Ausgang wird im letzten Momente abgewendet, da man in Norrino einen Königssohn erkennt. Der Stoff der ge-

wählten Novellen eignete sich jedoch nicht immer für die theatralische Bearbeitung; in der Altile ist die geringe Handlung gewaltsam in die 5 Acte auseinandergezerrt, und noch schlimmer ist es in der Arrenopia. Von dieser bunten Geschichte ließ sich, wenn man die Einheit der Zeit beobachten, also nur die Vorgänge des letzten Tages darstellen wollte, fast nichts auf die Bühne bringen; was an der Novelle noch interessant ist, liegt in der Erzählung von Dingen, welche vergangen sind; wo das Stück beginnt, ist schon alles zu Ende, keine Gefahr, keine Schwierigkeit mehr zu überwinden, und man kommt von Act zu Act nicht einen Schritt vorwärts. Und hier zeigt die Dramatisirung ein besonderes Ungeschick; die Personen kommen auf die Bühne, wie es gerade dem Verfasser einfällt, öfters ganz ohne Sinn und Zweck; die Scenen reihen sich nach einander auf ohne Zusammenhang; der 2. Act hat 4, der 3. gar 7 lange Monologe, und mehrmals folgen sich deren 3 unmittelbar. Von der Färbung der ritterlichen Epoche, in der die Arrenopia spielt, dürfen wir uns natürlich keine Spur erwarten. Charakteristisch für den Verfasser ist die gelehrte Pedanterei in den Namen; diese Könige, Ritter und Damen des Mittelalters sind mit griechischen Worten benannt, welche ihren Charakter oder ihre Stellung angeben: Astazio (*ἄστατος*), Arrenopia (*ἀῤῥενωπός*), Agnoristo (*ἀγνώριστος*), Alcimo (*ἄλκιμος*), Semne, Sofo, Promaco, u. s. w. Damit hat Giraldi selbst seine Figuren als abstracte Typen gekennzeichnet.

Nicht glücklicher war auf dem Gebiete der Tragödie ein anderer gelehrter Schriftsteller, der ebenfalls als bedeutender Kritiker galt, nämlich Sperone Speroni mit seiner Canace. Er theilte dieselbe, sowie sie entstand, stückweise der Accademia degli Infiammati in Padua mit, und auf Kosten derselben sollte 1542 die Aufführung im Hause Giovanni Cornaro's stattfinden, ward aber durch den Tod des berühmten Schauspielers Ruzzante verhindert. Sperone behandelte einen classischen Mythus und zwar einen für die Bühne sehr bedenklichen. Canace und Macareus, die Zwillingskinder des Windgottes Aeolus, leben in sündiger Liebe zu einander; der Vater entdeckt es, zwingt Canace sich zu tödten[1]), und Macareo tödtet sich

[1]) Die Art, wie dieses geschieht, die Wahl zwischen Gift und Dolch, die Tödtung des Kindes ist nach Boccaccio, Dec. V, 7.

freiwillig, worauf Eolo seine Härte reuig beklagt. Speroni fingirt, daß die Liebe der Geschwister Werk der erzürnten Gottheit sei, daß Venus den Aeolus so strafen wollte wegen des Seesturms, den er einst auf Bitten Juno's gegen Aeneas erregte, und für welchen er eben die Nymphe Deiopeia, die Mutter der Zwillinge, als Lohn zur Gattin erhielt. Aber damit ist für den modernen Zuschauer nichts gewonnen; es ist immer eine widernatürliche Situation, welche sein Gefühl empören muß. Und das Stück besitzt keine Vorzüge, um uns auch nur theilweise zu versöhnen; es ist mechanisch zusammengesetzt aus wechselnden Combinationen der vier Hauptfiguren mit leeren Nebenpersonen, der Amme, dem Diener, dem Rathgeber, und den Gesprächen und Monologen der letzteren. Nur einmal reden Personen mit einander, welche direct von der Catastrophe betroffen werden, in der Scene zwischen Eolo und Deiopeia. Jene typischen Nebenfiguren nehmen, noch außer dem Chore, der doch schon die Rolle des Vertrauten spielt, in der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts mit ihrem breiten Gerede einen großen Raum ein und tragen nicht wenig zu deren Monotonie und Kälte bei. Man sieht die Unfähigkeit, interessante Charaktere in lebendigen Conflict mit einander zu bringen. So erscheint besonders der Rathgeber (consigliere) fast in allen Stücken; er stellt die Stimme der Vernunft dar gegenüber der Leidenschaft. Und so wie diese Figuren, so kehren andere typische Elemente fast regelmäßig wieder, wie z. B. der böse Traum, den eine der Personen, in der Canace Deiopeia, gegen Anfang erzählt, und der die Catastrophe vorherverkündet. Dieses Mittel, durch eine ahnungsvolle Stimmung das Unglück vorzubereiten, wie es schon in Euripides' Hecuba und sonst von den Alten verwendet worden, haben die Italiener garzu sehr gemißbraucht.

Speroni hatte die seltsame Idee, den Prolog von dem Schatten des Kindes sprechen zu lassen, welches erst im Stücke selbst von der Canace geboren und auf Aeolus' Befehl alsbald getödtet wird, und da dieser Schatten nunmehr schon aus der Unterwelt kommt, so wird dadurch die Illusion gestört, die Handlung sogleich als bloßes Spiel bezeichnet, als Wiedergabe von längst vergangenen Dingen, während sie sonst im Prologe als zukünftig erscheinen.

Eine große Neuerung führte der Verfasser in die Form ein; statt des sciolto gebrauchte er vorherrschend den settenario, gemischt mit endecasillabi in viel geringerer Zahl und einigen wenigen Quinarien, und brachte hie und da Reime an. Diese Verse geben der Rede etwas Zerhacktes und Athemloses, passen schlecht für den tragischen Styl.

Die Canace war, noch ehe sie (1546) im Drucke erschien, sehr bekannt geworden und gab Veranlassung zu einer heftigen Polemik. Die Kritik eines Ungenannten: Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo, datirt von 1543, tadelt, in einer gegen den Verfasser sehr rücksichtslosen Weise, die Wahl des Stoffes, die Verstöße gegen die Ueberlieferung der Sage, den Prolog des Schattens und mancherlei unpassende Einzelheiten; sie tadelt dann die Verse und besonders, mit vollem Rechte, den Styl, der reich an Affectation und Schwulst ist. Speroni ließ sich erst 10 Jahre später bewegen zu antworten, indem er natürlich die Unhöflichkeiten seines Gegners noch verstärkt zurückgab. Er vertheidigte sein Werk in 6 lezioni vor der Akademie der Infiammati, und verfaßte dann noch eine Apologia, welche aber unvollendet blieb. Er machte auch geltend, daß das Stück gedruckt worden sei, bevor er ihm die definitive Form gegeben habe, und er selbst unterwarf es auch noch einer Umarbeitung, welche erst lange nach seinem Tode publicirt ward. Hier geht dem Prologe des Schattens ein anderer, Fragment gebliebener der Venus voran; die Eintheilung in Acte ist bezeichnet; die Scenen sind theilweise umgestellt und mehrere müßige getilgt. Dazu kommen wenige Aenderungen einzelner Verse. Im Ganzen ist es sicherlich eine Verbesserung, aber ohne daß die größten Fehler verschwinden. Gegen Speroni's Rechtfertigung wendete sich wieder eine lateinische Epistel, datirt vom 27. Dec. 1558 und mit dem Namen Giraldi's unterzeichnet, an dessen Autorschaft man vielleicht ohne Grund gezweifelt hat. Und der Streit dauerte noch fort nach langen Jahren. 1581 sendete Felice Paciotto an Speroni eine Vertheidigung seiner Tragödie: Risposta all' autore del Giudicio, ecc., und 1590 publicirte der Paduaner Faustino Summo einen Discorso intorno al constrasto tra il sign. Speron Speroni ed il Giudicio, ecc., welchen er schon 15 Jahre vorher verfaßt,

aber bei Lebzeiten Speroni's nicht zu veröffentlichen gewagt hatte, und wo er den Verfasser des Giudizio tadelt, Speroni viele Complimente macht, den Gegenstand des Stückes jedoch verurtheilt. Alle diese Kritiker citiren unablässig Aristoteles; seine Lehren bilden die Argumente, mit denen man von beiden Seiten kämpft. Die vielfach dunkelen und schwierigen Sätze der Poetik boten immer die Möglichkeit, daß jeder darin fand, was er brauchte, und um ihre Auslegung hat sich Jahrhunderte lang die literarische Kritik mehr gedreht als um directe Betrachtung der Kunst und des Kunstwerkes.

Die Tragödie Pietro Aretino's, die Orazia, welche er in seinen späteren Jahren schrieb (1546), ist weit besser gelungen, als man sich von einem Manne, dessen Leben so wenig Ernst und Tiefe besaß, von dem Verfasser der schamlosen Schmeichelbriefe und der schmutzigen Dialoge erwarten sollte. Ja, die Orazia ist sogar das interessanteste Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenstes Werk, wie er selbst erkannte (Lett. IV, 69), und auch die einzige seiner Productionen, von der wir wissen, daß er an ihr mit Sorgfalt feilte und besserte (Lett. IV, 248 f.). Er folgte sehr genau der Erzählung von Livius, mit Verwendung aller von ihm erwähnten einzelnen Umstände, und erzielte eben damit weit mehr tragische Wirkung, als später Corneille mit seinen Complicationen und Uebertreibungen. Den wahren Höhepunkt des Drama's bilden der Schmerz und Tod Celia's, der Schwester des Horatiers und Gattin des Curiatiers; ihre Worte bei der Nachricht vom Ausgange des Kampfes sind voll von wahrem Pathos, und sehr geschickt ist ein schöner Zug bei Livius benutzt, ihr Klagen beim Anblick von des Verstorbenen Gewande, welches sie selbst gewebt hatte; dieses ergiebt die rührendste Situation. Auch in dem alten Publio Orazio sind die Affecte natürlich und wirksam dargestellt; er vertheidigt den verurtheilten Sohn im 4. Acte mit der warmen Eloquenz des Vaterherzens. Der letzte Act dagegen ist matt, da sich im Grunde hier nur der Widerstreit zwischen dem Gesetze und dem Verdienste wiederholt; dieses Markten um eine Beugung des strengen Rechtes ist nicht dramatisch. Der junge Orazio will lieber sterben, als sich zu der Demüthigung einer scheinbaren Strafe bequemen; ein deus

ex machina, eine Stimme, von Jupiter gesendet, bewegt ihn zum Nachgeben.

Man hat freilich die Originalität dieses Stückes auch übertrieben; im Ganzen fügt es sich doch den allgemein üblichen Formen der damaligen Tragödie. Nur der Chorgesang beschränkt sich auf die Einzelstrophen der Tugenden, welche als Intermezzi der Acte dienen; aber an Stelle des Chores tritt das Volk; es wäre eine fruchtbare Neuerung; das Volk redet und im letzten Acte sehr viel, handelt auch, indem es nach der Appellation über Orazio entscheidet. Allein, wenn so seine Rolle über die des bloß betrachtenden Chores hinausgeht, so bleibt die Darstellungsweise doch in der Auffassung des letzteren befangen; das Volk spricht nicht wie eine vielköpfige Menge, sondern so wie eine einzelne Person reden würde, wie eine Abstraction des Volkswillens.

Der Styl der Orazia ist nicht ohne Würde, weit vollkommener als bei Trissino, Rucellai und Giraldi; unter vielen trivialen und bombastischen Versen erscheinen doch auch recht wirksame, der Sprache der Leidenschaft angemessene. Zuweilen hat sich der Verfasser mit Glück des Vergleiches bedient in jener energischen Kürze, wie wir sie bei Shakespeare bewundern.

Lodovico Dolce, Pietro Aretino's Freund, der, in Venedig 1508 geboren, fast immer in seiner Vaterstadt lebte, sich durch Unterricht, Schriftstellerei und als Corrector der Drucker Giolito seinen Unterhalt erwarb und 1568 in großer Armuth starb, war ein Vielschreiber, wie deren jene Zeit so manche hervorbrachte, und kaum ein Gebiet der Literatur gab es, auf welches er sich nicht gewagt hätte, allenthalben mit der gleichen Mittelmäßigkeit. Er schrieb über Grammatik, Moralphilosophie und Kunst; er schrieb Geschichte, übersetzte in Prosa und Versen, commentirte, verfaßte Poeme romantischen und classischen Stoffes, Comödien und Tragödien. Von den letzteren sind 6 Uebersetzungen antiker Originale, Ecuba, Giocasta, Medea und Ifigenia nach Euripides' Hecuba, Phoenissae, Medea und Iphigenia in Aulide, und Tieste und Le Troiane nach Seneca's Stücken gleichen Titels. Da Dolce das Griechische nicht kannte, so hat er sich einer lateinischen Uebersetzung auch für die Tragödien von Euripides bedienen müssen. Er hat

diese im Geschmacke seiner Zeit im allgemeinen verflacht, aus dem Affectvollen in das abstract Rhetorische übertragen; manche feine Nüancirungen im Wechsel der Empfindungen sind verwischt, namentlich in der Gestalt der Medea, müßige Scenen, unnütze Reden zugefügt, Scenen des Originals durch Unverstand verdorben. Ecuba, wohl das älteste diese Stücke (1543), und Giocasta sind besonders reich an solchen verschlechternden Erweiterungen; dagegen ist in der Ifigenia, wo er sich mehr dem Original anschloß, aus diesem doch noch etwas von tragischer Wirkung geblieben. Die ganze Schwäche des Verfassers als Dramatiker offenbart uns die Didone (1547), wo er auf eigenen Füßen steht; denn er entlehnte hier zwar soviel wie möglich aus Virgil; aber für die Composition hatte er kein Muster.

Durch den Stoff verschieden von den anderen ist Dolce's achte Tragödie, die Marianna, welche 1565, nach Aussage des Dichters mit ungeheurem Zulaufe, im Palaste des Herzogs von Ferrara in Venedig aufgeführt ward. Sie hat zum Gegenstande die Geschichte von der Eifersucht Herodes' d. Gr., des Köngs von Judaea, gegen seine Gattin Mariamne und dem schuldlosen Tode der letzteren. Der Verfasser hält sich dabei ziemlich genau an den Bericht von Josephus (Antiq. XV, 7), hat aber die dramatisch fruchtbaren Seiten desselben nicht bemerkt, welche spätere Dichter, namentlich Voltaire, wohl erkannten. Herodes ist nicht leidenschaftlich aufbrausend dargestellt, sondern ein kalter Wütherich; die Erregung seines Verdachtes ist psychologisch viel zu schwach begründet; die Verleumder erscheinen kaum, man sieht ihre Künste nicht wirken; Herodes selbst schließt Soemos' und Mariamne's Schuld aus ganz geringen Indizien und verfügt alsbald ihren Tod, den Dolce aus eigener Erfindung mit furchtbaren Grausamkeiten und andererseits mit starrem, phrasenhaften Heroismus der Opfer ausschmückt. So ist auch Herodes' plötzliche Reue im letzten Acte unverständlich, da er ja nicht in momentaner Aufwallung gehandelt hat.

Das Stück ist wieder voll von langen prosaischen Reden; die Leidenschaft spricht nicht so gemächlich breit; die Personen discutiren wie in einer Akademie über ein gegebenes Thema; das ist ein Grundübel der Tragödie im 16. Jahrhundert überhaupt. Und mit

dieser Kälte und Seichtigkeit contrastirt die Furchtbarkeit der Dinge, welche oft dargestellt werden. Das damalige Publikum hatte starke Nerven, und wie im Lustspiel der comische Eindruck häufig im Scurrilen und Indecenten, so ward der tragische in dem Gräßlichen gesucht. Bei Seneca, theilweise auch bei Euripides hatte man das Beispiel dafür. Es sollte auf der Bühne keiner getödtet werden; aber statt dessen wird die Hinrichtung minutiös von dem Boten geschildert; der Chor oder andere Personen, ja öfters die nächsten Angehörigen müssen eine unnatürliche Neugier für alle Details des grausen Vorganges zeigen, damit sie so dem Publikum vermittelt werden. In der Marianna bringt der Bote den Kopf, die Hände und das Herz des getödteten Soemo auf die Bühne, und Herodes weidet sich an ihrem Anblick, paradirt mit ihnen, läßt sie einzeln, mit entsprechenden Bemerkungen, der Gattin vorzeigen. Dieser letzte Zug ist übrigens, wie man sieht, aus Giraldi's Orbecche entlehnt, und daher stammt auch der Anfang der Botenrede, wenn nicht direct aus Seneca's Thyestes.

Der Einfluß von Orbecche und dadurch von Seneca's Thyestes auf die Tragödien des 16. Jahrhunderts war bedeutend. Luigi Groto nennt in der Widmung der Dalida unter verschiedenen berühmten Stücken, welche er anführt, Orbecche „das Muster der anderen". Seitdem sieht man oft zu Anfang der Tragödien den Schatten eines Verstorbenen erscheinen mit anderen Wesen der Unterwelt, Rache verlangend und das Unheil verkündend, welches der Zuschauer im Stücke sich vollenden sehen wird; so im Tancredi des Grafen von Camerano, in Antonio Decio's Acripanda, in Muzio Manfredi's Semiramide, in Groto's Dalida, u. s. w. Vor allem diese Dalida zeigt die Einwirkung von Orbecche und eine Uebertreibung des in dieser enthaltenen Geistes.

Luigi Groto, aus Adria, war ein Wunder seiner Zeit; geboren den 7. September 1541, erblindete er 8 Tage alt, weshalb man ihn den Cieco d' Adria nannte. Dennoch erwarb er, ohne selbst lesen oder schreiben zu können, eine bedeutende Gelehrsamkeit und entwickelte eine umfangreiche literarische Thätigkeit in einem kurzen Leben. Er nahm Theil an den geselligen Vergnügungen, musicirte und tanzte; auch der Liebe blieb er nicht unzugänglich, oder wenig-

stens sang er sie in seinen Versen. Er reiste mehrfach, und zwar zu Pferde, widmete der Vaterstadt Adria seine Dienste, und war bei jeder Gelegenheit deren öffentlicher Redner. 1585, als die Accademici Olimpici in Vicenza auf dem berühmten von Palladio gebauten Theater Sophocles' Oedipus in der Uebersetzung von Orsatto Giustiniani spielten, trat der blinde Groto sehr passend in der Rolle des Tiresias auf. In demselben Jahre erkrankte er in Venedig und starb den 13. December. Von seinen vielen Werken brachten ihm die dramatischen am meisten Ruhm, die Tragödien Dalida und Adriana, die Comödien L' Emilia, Il Tesoro und Alteria, und die Schäferspiele Il Pentimento Amoroso und Calisto. Die Dalida, 1572 publicirt, ist viel älter, nach der Aussage der Widmung sein Erstlingswerk, geschrieben „am Ausgange seines Knabenalters"; doch wird er es später überarbeitet haben.

Den ganzen ersten Act füllt das Gespräch zwischen dem Schatten des Königs Moleonte, der Morte, welche als Skelett mit der Hippe auftritt, und der Gelosia. Der erstere ist ergrimmt, da sein Neffe Candaule, dessen Reich Bactrien er usurpirte, ihn getödtet und seine Tochter Dalida verführt und geheirathet hat, während derselbe bereits mit Berenice, der Tochter des Königs von Indien, vermählt war. Aber diese unheimlichen Erscheinungen aus dem Jenseits kehren bei Groto auch nachher im Stücke noch wieder, die Gelosia in der 4. Scene des 2. Actes, und der Schatten Moleonte's in der 2. des 4., die Erzählung von seiner Tochter Martyrium mit Frohlocken begleitend.

Aus der Sage vom lydischen Könige Candaules hat der Dichter nur diesen Namen für seinen König von Bactrien und ferner den Zug entlehnt, daß dessen Gattin sich seines Vertrauten bedient, um ihn zu strafen. Aber die Motive sind andere. Der Secretär Besso, welcher in das Geheimniß von seines Herrn zweiter Ehe mit Dalida eingeweiht ist, verräth dasselbe, von glühender Liebe zur Königin Berenice erfüllt, der letzteren. Sie wird von wilder Eifersucht ergriffen, und gewährt dem Secretär die Erfüllung seiner Wünsche als Lohn für die Dienste, welche er ihrer Rache leistet. Durch eine Vorspiegelung bringt er Dalida und deren beide Kinder in ihre Hände, und sie ermordet die Unschuldigen mit einer auf

das Raffinirteste ausgesonnenen Barbarei; sie fesselt die Mutter, zwingt ihr den Dolch in die Hand und führt dieselbe, um damit deren eigene Kinder qualvoll zu verwunden und endlich zu tödten Dann setzt sie Mutter und Kinder dem Könige als Speise vor. Dieser selbst hat inzwischen ihr Vergehen mit dem Secretär erfahren, hat diesen umgebracht und will seinen Kopf ihr zeigen lassen; aber vor ihrem Thun sieht er seine eigene Kunst vernichtet. Bei der Höllenmahlzeit vergiften sich König und Königin gegenseitig mit demselben Mittel. So hat Groto hier Seneca's Thyestes noch übertrumpft; die beiden letzten Acte sind nichts als wüste Greuel, welche auch den Leser mit Abscheu und Ekel erfüllen, und, wie das oft geschieht, mischen sich bei dem Dichter in diese Lust am Grausamen auch Züge der Lüsternheit. Dabei zeigt er in dem Stücke unleugbar dramatische Begabung; er stellt in den ersten Acten die Affecte wahrer und natürlicher dar, als die anderen damaligen Tragiker, die dämonische Liebe des Secretärs, die ihn unwiderstehlich zum Verbrechen fortreißt, die plötzlich auflodernde Eifersucht der Königin, die ahnungsschwere Traurigkeit Dalida's, als sie den Palast betritt, ohne zu wissen, was ihr droht. Das Sententiöse und Phrasenhafte tritt weniger hervor; selbst der consigliere des Königs ist erträglich, spricht oft wirklich weise und eindringlich. Nur freilich sind die Reden auch hier zu lang gesponnen, und das Stück hat, trotzdem die Zahl der Scenen nicht groß ist, eine unverhältnißmäßige Ausdehnung erhalten.

Diese breitspurige Schwatzhaftigkeit herrscht in noch höherem Grade in Groto's Adriana, und dazu kommt hier ein beständiges Haschen nach Wortspielen und künstlichen Vergleichen, welche oft von unglaublicher Geschmacklosigkeit sind. In solcher Weise bemühte sich der Dichter vergeblich mit der Darstellung zarterer Empfindungen, für welche ihm der Ausdruck mangelte. Die Adriana, 1578 publizirt, aber, nach der Widmung der Dalida, schon 1572 vorhanden, behandelt die Geschichte der beiden unglücklichen Liebenden Romeo und Julia, indem sie den Schauplatz nach Adria und in längst vergangene Zeit verlegt und den Helden die Namen Latino und Adriana giebt; an einen Vergleich mit Shakespeare sollte man garnicht denken. Groto schöpfte aus der bekannten Novelle Bandello's

(II, 9), und so hat die Novellenliteratur damals häufiger den Stoff für die Tragödien dargeboten; Giraldi nahm ihn für vier der seinigen, wie wir sahen, aus seinen eigenen Ecatommiti. Unter Boccaccio's Erzählungen war vor allen stets beliebt die von Ghismonda und Guiscardo; man sah in ihr ein besonders tragisches Gemälde der Leidenschaft, und bereits Pistoia hatte sie in seiner ungeschickten Weise dramatisirt. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienen drei andere Bearbeitungen derselben, die Gismonda von Girolamo Razzi (1569), der Tancredi des Grafen von Camerano und ein anderer Tancredi von Pomponio Torelli (1597).

Federigo Asinari, Graf von Camerano, aus Asti, war Hofmann und Offizier, geboren 1527, gestorben 1576; sein Stück ward zuerst 1587 unter dem Titel Gismonda und als angebliches Werk Torquato Tasso's in Paris gedruckt, im folgenden Jahre von neuem in Bergamo mit richtigem Titel und Verfassernamen. Die Novelle Boccaccio's, aus der er öfters wörtlich entlehnt, wie z. B. die Klage Gismonda's beim Anblick des Herzens, hat der Dichter ehrbarer und vernünftiger machen wollen, wobei aber die Wahrscheinlichkeit verloren ging. Der Fürst Tancredi würde selbst gern seine Tochter Gismonda mit Guiscardo, welcher sich ihn durch Vertheidigung des Landes sehr verpflichtet hat, verheirathen, kann es aber nicht aus politischen Gründen; er hat sie dem alten Könige von Sicilien versprochen, um dessen Beistand gegen einen mächtigen Feind zu gewinnen. Gismonda und Guiscardo sind heimlich vermählt, wodurch eine Aehnlichkeit mit der Orbecche-Fabel entsteht. Als der Fürst es erfährt, sieht er wohl seine Pläne gekreuzt, hat aber keinen Grund zu so blinder Wuth. Um Guiscardo's Tod zu motiviren, fingirt der Verfasser, daß ein Gesetz des Landes den verdamme, welcher ohne Wissen von Fürst und Senat sich einer Prinzessin verbinde. Allein was soll die Geschichte von dem ausgerissenen Herzen? Das ist doch keine gesetzliche Hinrichtung. Als Gismonda sich dann getödtet hat, sticht sich Tancredi verzweifelnd mit einer Scheere die Augen aus, beide zugleich, was er konnte; denn es war ja eine Scheere. Der gelehrte Chor bemerkt auf die Nachricht sehr weise: „Er wird also ein neuer Oedipus geworden sein.“

Man vergötterte die griechische Tragödie, und wie wenig verstand man ihre einfache Erhabenheit! Die Art, wie man die griechischen Originale bearbeitete, zeigt am deutlichsten, daß in der Zeit das Gefühl für das Tragische fehlte. So Rucellai's Oreste, so die Stücke Dolce's; jedoch gehen sie in der Entstellung noch nicht so weit wie der Edippo Giovanni Andrea's dell' Anguillara. Er war aus Sutri, von niederer Herkunft; seine Uebersetzung von Ovids Metamorphosen in Octaven (1561) erntete vielen Beifall; er lebte vom Ertrage seiner Feder, meist in Venedig, später in Rom, wo er im Elende (nach 1566) gestorben sein soll. Die Tragödie ward zuerst 1556 in Padua aufgeführt, dann von neuem 1565 in Vicenza. Durch seine vulgären Aenderungen und Zusätze, durch seine schlotternden und klapperigen Verse hat Anguillara Sophocles' Werk seiner ganzen Größe beraubt; D'Ovidio bezeichnete das Stück passend als eine geschmacklose Parodie. Höchstens im 3. Acte haben die Scenen, wo der Held zur Kenntniß seiner unbewußten Ruchlosigkeit gelangt, noch etwas von ihrer ergreifenden Wirkung; diese wird aber völlig aufgehoben durch die beiden letzten Acte, welche fast nur aus schlechter Erzählung bestehen. Ein Edelmann vom Hofe berichtet mit behaglicher Breite von der Strafe, die Oedipus an sich selbst vollzog, ein erster und ein zweiter Bote nach einander von dem Zwiste, der zwischen Eteocles und Polynices ausbrach, und was da alles von beiden Seiten zur Vorbereitung des Kampfes geschah, und wie der General und der Admiral mit den Galeeren schon den Streit anfingen. Dann folgt zu Beginn des 5. Actes der Friedensschluß zwischen den Brüdern in Form eines regelrechten Contractes mit dessen juridischen Formalitäten, und wieder eine endlose Schilderung vom Tode der Jocaste. Diese trägt eine Hofdame vor, eine Prinzessin von Andros, welche der Chor mit madama und signora principessa anredet, und welche genau alles wiedergiebt, was die Königin und ihre Tochter Ismene sagten, Reden von unvergleichlicher Narrheit. Anguillara hat schon, ähnlich der späteren französischen Tragödie, in den classischen Stoff Verhältnisse des Hoflebens seiner Zeit hineingetragen, Anachronismen, die hier, bei dem so specifisch antiken Geiste der Fabel, gerade besonders lächerlich werden.

Die Tragödie des großen Dichters der Spätrenaissance, der Torrismondo Torquato Tasso's, hat eine selbst erfundene Handlung, die aber auf derjenigen des Oedipus aufgebaut ist. Das Fragment eines ersten Entwurfes ist von Januar 1574; vollendet ward das Stück erst im December 1586, als der Verfasser sich, nach der düsteren Zeit der Gefangenschaft von S. Anna, in Mantua aufhielt, und 1587 erschien es im Drucke. Tasso's Originalität liegt auf andern Gebieten der Dichtung; in der Tragödie würde man sie vergeblich suchen; die Benutzung des Antiken und die Verknüpfung mit dem Neuen ist mit wenig Geschick und Tact geschehen. Wir haben da ein Orakel, wie im griechischen Vorbilde, nämlich eine Prophezeiung gewisser Nymphen, daß die Tochter, die dem Könige von Gothland geboren worden, des Reiches und des Bruders Verderben werden würde. Der König läßt sie, ohne Wissen der Mutter, mit einem andern Kinde vertauschen und schickt sie über das Meer; Seeräuber nehmen sie fort und bringen sie an den norwegischen Hof, wo sie der dortige König adoptirt. Dieses ist lange Jahre her. Germondo, König von Schweden, verliebt sich in die norwegische Prinzessin Alvida, kann aber nicht um sie freien, weil er mit ihrem Stamm in blutiger Feindschaft lebt, und statt seiner wirbt um sie sein Freund, der junge König von Gothland, Torrismondo. Alvida glaubt Gattin des letzteren zu sein; er giebt vor, die Hochzeit erst in der Heimath feiern zu wollen; aber unterwegs werden sie auf eine einsame Insel verschlagen; die Liebe besiegt in ihm die Vernunft, und er macht diejenige, welche seines Freundes Weib sein sollte, zu dem seinigen. Nun erscheint in Gothland Germondo. Ein kluger Rathgeber kommt auf den Einfall, dem verliebten Schwedenkönige statt seiner Alvida die Schwester Torrismondo's, Rosmonda, zu geben, als ob es sich bloß darum handelte, ihm eine Frau zu verschaffen. Dazu eröffnet diese angebliche Rosmonda dem Torrismondo, daß sie garnicht seine Schwester sei, und es erfolgt die Erkennung in derselben Weise wie bei Sophocles. Torrismondo befragt einen Wahrsager, der viel unverständliches Zeug schwatzt, läßt den Diener kommen, der das Kind fortbrachte, und zufällig erscheint noch gerade ein Bote mit der Nachricht vom Tode des norwegischen Königs, und

dieser Bote ist eben jener frühere Seeräuber, der das Mädchen erbeutete. Es war Alvida; so ist Torrismondo treulos gegen den Freund und ohne Schuld blutschänderisch wie Oedipus. Aber die Wirkung ist eine sehr verschiedene. Was sind das für Nymphen, die einem Könige von Gothland die Zukunft prophezeien? Was ist das für ein Wahrsager, dessen Weisheit die Geheimnisse der Menschen durchdringt? Diese Dinge bedeuten höchstens noch etwas für den Abergläubischen und haben nichts von der feierlichen, religiösen Realität des antiken Orakels und des antiken Sehers. Was ist dieses Fatum, diese unausweichliche Vorherbestimmung von Verbrechen und Unglück für den modernen Zuschauer? Wer glaubt überhaupt an diese abenteuerliche Geschichte, die der Dichter sich ausgesonnen hat, während Sophocles eine alte erschütternde Legende mit sittlich religiösem Kern behandelte? Auch hat die Katastrophe nicht das Blitzartige, ist kein Sturz von Glück in Elend. Torrismondo befand sich ja schon vorher in einer peinlichen Lage, und er sucht sogar nun mit guter Art herauszukommen, muthet der Alvida zu, ihre neue Situation als Schwester zu acceptiren und Germondo zu heirathen trotz dem, was vorgegangen ist. Sie denkt edler, hält alles für Trug, glaubt sich von dem Geliebten verrathen, und tödtet sich selbst, worauf auch er sich das Leben nimmt.

Alvida, welche in Torrismondo ihren Gatten sieht, seine Gewissensnoth für Entfremdung hält, und an ihrer Liebe zu Grunde geht, ist die einzige nicht ganz mißlungene Gestalt. Im Uebrigen krankt das Stück an denselben Fehlern, wie die anderen der Zeit, an der Weitschweifigkeit, dem ungeschickten Dialog, der beständigen Stockung der Handlung, der schlechten Scenenverknüpfung. Torrismondo erzählt seinem Rathgeber, was zwischen ihm, Germondo und Alvida geschehen ist, in einem Redeflusse von mehr als 300 Versen mit vielem rhetorischen Schmucke, und hochtrabend, mit schönen Zierathen, Metaphern und Vergleichen reden alle im Stücke, auch die Amme, der Rathgeber, die Diener. Der Dichter versetzt sich nicht in die Lage der Person, die er darstellt, behandelt ihre Reden, selbst kalt, wie ein Thema, an dem er seine Kunst zeigen soll; er läßt, wie Corneille später die Sache treffend bezeichnete, die Menschen nicht als Menschen, sondern als Dichter

sprechen. Es ist von Germondo's unbesieglicher Liebe die Rede, und Torrismondo schildert die Macht der Liebe im Allgemeinen; er erzählt von dem Sturm, der ihn an die einsame Insel schleuderte, und er liefert eine Beschreibung desselben, viel eingehender als Virgil.

Tönender Bombast, gemischt mit seichter Prosa, macht sich, entsprechend dem allgemeinen Geschmacke der Zeit, immer mehr breit in der Tragödie am Ende des 16. Jahrhunderts. Das Aeußerste in dieser Beziehung leistet vielleicht die Acripanda von Antonio Decio aus Orte (1591). Inhaltlich gehört das Stück zu denen von der Art der Orbecche und Dalida, welche den Effect in dem Gräßlichen suchen. Es spielt in Memphis. Ussimano, der König von Aegypten, hat, in Acripanda, die Tochter des Königs von Lybien, verliebt, seine Gattin Orselia getödtet und sich mit jener vermählt, welche von dem Morde nichts weiß. Aber ein Sohn Orselia's ist, ausgesetzt, am Leben geblieben, vom Großvater aufgezogen, König von Arabien geworden, kommt die Mutter zu rächen und besiegt Ussimano. Acripanda erfährt endlich von der Amme das Geheimniß; dennoch giebt sie thörichter Weise dem arabischen Könige ihre Zwillingskinder in die Hände, angeblich als Geißeln des Friedens. Er schlachtet sie in der gewöhnlichen entsetzlichen Weise mit lang dauernder Qual, und der Bote erzählt der Mutter wieder die ganze Procedur; man bringt in bluttriefendem Tuche die zerstückelten Glieder, und sie besieht sie, beschäftigt sich in langer, grauenvoller Mühe, die einzelnen Theile zusammenzusuchen. Bei der Bestattung tödtet sie sich selbst, indem sie sich in das Grab der Kinder stürzt. Aber damit ist es nicht genug; der Sieger erscheint, läßt den Leichnam herausreißen, durch die Straßen schleifen und entstellt vor den König bringen; was aus diesem wird, erfährt man nicht. Der arabische König klagt noch am Grabe der eigenen Mutter, und unter wildem Rauben, Brennen und Morden wird Memphis vernichtet.

Gewiß hielt der Verfasser für ein Prachtstück den Bericht von der Schlacht, den der Bote im 2. Acte giebt, mit seinen Vergleichen, Schilderungen, Ausrufungen und Wortspielen; dieser Krieger ist so schwer verwundet, daß er mit Mühe sprechen kann, und er kommt

mit einem wichtigen und eiligen Auftrage an die Königin für die Vertheidigung der Stadt; aber, ehe er ihn ausrichtet, hält er seine Rede von etwa 240 Versen. Im 3. Acte will die Amme der Königin das Geheimniß von der Ermordung ihrer Vorgängerin und der Erhaltung von deren Sohn enthüllen; zuvor jedoch beschreibt sie mit ungeheurer Ausführlichkeit wollüstige Liebesscenen, welche doch die Königin selbst mit ihrem Gatten erlebte, ehe er sie heirathete, und diese freut sich der schlüpfrigen Erinnerungen, stimmt in das Geschwätze der Alten ein und trägt neue Farben auf. Ebenso entwickelt sich mit allem möglichen rhetorischen Prunke die folgende Erzählung, wie der König die erste Gattin und damit ein noch ungeborenes Kind tödtete; die Rede der sterbenden Königin ist unerschöpflich in immer neuen antithetischen Spielen, ganz in der Weise des spanischen Theaters. Classische und auch biblische Beispiele werden massenhaft von den Personen citirt, und hier und da, oft unpassend genug, führen sie Worte und ganze Verse Petrarca's im Munde.

Einen würdigeren Styl und eine reinere dramatische Wirkung fand Bongianni Gratarolo aus Salò, am Gardasee, in seinem Astianatte (1589), indem er sich wiederum nahe an ein classisches Original anschloß. Die doppelte Handlung in Seneca's Troades wollte der Verfasser vereinfachen und nahm zum Gegenstande seines Stückes nur den Tod des Astyanax und die Trauer der Andromache, während er das Uebrige zu einer anderen Tragödie Polissena benutzte. Da aber nun der Stoff nicht ausreichte, mußte er zuerfinden, und war hier, wie gewöhnlich, nicht glücklich; seine Zusätze sind Nothbehelfe, um die Handlung in die Länge zu ziehen, während sie an Wahrscheinlichkeit und Interesse verliert. Aber wo er Seneca genauer folgt, im 2. und 4. Acte, weiß er den Schmerz der Mutter mit wahrer Eloquenz auszudrücken, findet theilweise schöne Verse, hat das Original an einigen Stellen um wirksame Züge bereichert und, was dasselbe Gutes besaß, ganz anders wiedergegeben als Dolce.

Muzio Manfredi aus Cesena in seiner Semiramide (1593) war der erste Dramatiker, welcher sich an der Geschichte der babylonischen Königin versuchte, und seine Auffassung ist für die Zeit

charakteristisch. Eine Mutter, die sich dem eigenen Sohne vermählen will, schien später zu abscheulich, um auf die Bühne gebracht zu werden; Crébillon und Voltaire ließen Semiramis sich in den Sohn verlieben, ohne ihn zu kennen; bei Manfredi erscheint sie von dem verbrecherischen Triebe entflammt, wie in der Sage; er hielt das Widernatürliche, Unmenschliche für erst recht tragisch. Und er macht die Handlung noch furchtbarer durch Hinzufügung von Motiven aus Orbecche. Ihm genügt es nicht, bloß einen Schatten rachedürstend das Stück einleiten zu lassen; auf Nino, der die im Phlegethon entzündete Fackel schwingt, folgt mit einer anderen Fackel der Geist Mennone's, des ersten Gatten der Königin, die ihm von Ninus dereinst genommen ward. Der junge Nino, Semiramis' Sohn, ist geheim vermählt mit einer Dirce und durch sie Vater zweier Kinder. Dieses muß der Königin offenbart werden, da sie den Sohn heirathen und Dirce dem Feldherrn Anaferne zur Gattin geben will. Auf die Mahnungen des Priesters Beleso stellt sie sich, wie Sulmone in Orbecche, besänftigt und versöhnt, und bringt dann verrätherisch Dirce und die Kinder um. Nino erfährt noch zum Ueberfluß, daß, wenn er vor der Blutschande schauderte, er längst, ohne es zu wissen, in ihr lebte; Dirce war seine Schwester. Er ersticht die Mutter und dann sich selbst bei den Leichen seiner Lieben. Man hat Manfredi's Styl gerühmt, weil er meistens den künstlichen Schmuck meidet, und weil er den sciolto geschickt zu brechen versteht; aber die Sprache der Tragödie kennt er nicht. Statt der lebendigen Aeußerung der Leidenschaften, die uns solche Verbrechen allenfalls begreiflich machen könnten, haben wir ein Debattiren des pro und contra in langen Reden, im 1. Acte, ob Semiramis den Sohn heirathen dürfe oder nicht, im 2., ob Dirce sich fürchten muß oder nicht, im 3., ob Semiramis Rache nehmen soll oder nicht. In der Dalida sieht man doch wenigstens die Wuth, die zu den Greueln treibt. Und auch die Bestrafung der Semiramis, ihre Ermordung durch den eigenen Sohn ist nicht die augenblickliche That der Leidenschaft, sondern Resultat der Debatte und Erwägung.

Die Merope Torelli's, das letzte Stück, welches uns hier zu beschäftigen hat, zeigt inhaltlich weniger als die Semiramide die falsche Geschmacksrichtung der Epoche, dafür aber mehr von ihren

Auswüchsen in der Form. Pomponio Torelli, Graf von Montechiarugolo, aus Parma, war mütterlicherseits ein Enkel Gianfrancesco Pico's, geboren 1539, gestorben 1608; er publicirte italienische und lateinische Poesieen, 5 Tragödien: Merope, Tancredi, Galatea, Vittoria, Polidoro, und hinterließ ungedruckt viele gelehrte Arbeiten. Im Tancredi (1597) hat er das Stück des Grafen von Camerano benutzt, die größten Unwahrscheinlichkeiten getilgt und dem Schluß eine neue Wendung gegeben; in Guiscardo, der garnicht auf die Bühne kommt, erkennt man, nach seiner übereilten Tödtung, eben jenen Guglielmo, Sohn des Königs von Sicilien, dem Tancredi die Tochter zur Gattin bestimmt hatte; der Fürst selbst wird Mönch. Dieses Stück ist, wie diejenigen Trissino's und Rucellai's, nach griechischer Weise, ohne äußere Acteintheilung; ebenso die Merope, welche 1589 erschien. Auch für diesen Stoff hatte Torelli mehrere Vorgänger, in Antonio Cavallerino mit seinem Telefonte (1582) und Giambattista Liviera mit seinem Cresfonte (1588).

Torelli hielt sich in den Hauptsachen genauer an die Erzählung des Hyginus, als die Späteren, und hätte so mehr Aussicht gehabt, sich der verlorenen Tragödie von Euripides anzunähern, wenn er nicht durch kleinliche Erfindungen in den Einzelheiten alles verdorben hätte. Sein Telefonte giebt sich selber für den Mörder des Königssohnes aus, wodurch die unwahrscheinlichen Complicationen (wie bei Maffei und Voltaire) vermieden werden; aber damit er Glauben für die Lüge finde, hat der Verfasser eine banale Liebesgeschichte ausgedacht, durch die er in Besitz eines Legitimationszeichens gelangt wäre. Polifonte hat, als er die für ihn freudige Nachricht vom Tode des gefährlichen Jünglings erhielt, strenges Geheimniß befohlen; aber ein Page Lisandro hat doch geplaudert und der Merope verrathen, daß ihr Sohn ermordet sei. Ein Orakel Apollo's verhieß dem Telefonte, er werde Ruhe finden auf dem Thronsitze, wo sein Vater öffentlich Recht sprach; da sitzt er nun und schläft ein; es giebt jedoch eine Verordnung, daß keiner außer dem Könige sich da niederlassen dürfe, bei Todesstrafe. So bietet sich die schönste Gelegenheit, ihn umzubringen, ohne mit dem Gesetze in Collision zu gerathen, und die Amme benutzt das und ruft zu

dem Zwecke Merope herbei. Aber dieser genügt es nicht, den Mörder ihres Sohnes im Schlafe zu tödten; sie will ihn erst ein wenig quälen, läßt ihn binden und wecken, wodurch die Erkennung erfolgt.

Nach modernem Gefühl konnte Torelli nicht Merope mit dem Usurpator und Mörder ihres Gatten vermählt sein lassen, wie bei Hyginus; er läßt die Ehe erst noch bevorstehen, worin ihm Maffei und Voltaire folgten. Die Königin hat sich 10 Jahre Frist ausbedungen; Polifonte, durch beständigen Krieg beschäftigt, willigte ein; nun sind die 10 Jahre vorbei, und aus Liebe und Staatsraison dringt er auf Erfüllung des Versprechens. Merope will sich tödten; dann beschließt sie, sich zum Schein zu fügen und in der Hochzeitsnacht den Tyrannen zu ermorden. Dieses ist in den ersten Acten breit ausgesponnen, wodurch für den eigentlichen Kern der Fabel zu wenig Raum bleibt. Wunderlich ist dann am Ende die unerwartete Empfindsamkeit der Dame über diesen bösen Polifonte, mit dessen abgeschlagenem Kopfe sie auf die Bühne kommt, und den sie nun als treuen und galanten Liebhaber mit dem Gatten zugleich betrauert; diesen unglücklichen Zug hat der Dichter wohl zugefügt, weil ihm ein freudiger Schluß für das Trauerspiel nicht passend schien. Was an dem Stoffe das Interessanteste war, verstand er nicht; die Nachricht vom Tode ihres Sohnes erhält Merope nicht auf der Bühne; wir hören nicht direct die Ausbrüche ihres Schmerzes, sondern statt dessen die Lamentationen eines Hofmannes Gabria und der Amme, die berichtet, wie die Königin sich ohne Besinnung krampfhaft auf dem Lager wälzte, und man sie mit Rosenwasser und Rosenessig wieder zu sich brachte.

Zahlreich sind auch hier die literarischen Reminiscenzen, Worte und Verse classischer Dichter und Petrarca's. Merope klagt: Rotta è l' alta colonna, und der Chor fragt sie: Deh, perchè innanzi tempo ti consumi? Die Königin schwärmt von dem verstorbenen Gatten als ihrem bel sole und vivo mio sol, wie Vittoria Colonna. Die alte Amme sagt von den Zähnen ihrer schmerzerfüllten und doch etwas bejahrten Herrin, sie hätten den feinsten Perlen des Orients den Werth genommen; sie nennt die des Königs beraubten Messenier einen „Fluß ohne Wasser und einen Ring ohne Stein“.

Solche Geschmacklosigkeiten finden sich in Menge. Giraldi und andere hatten da umsonst gepredigt; sie selbst verstießen gegen ihre bessere Erkenntniß. Beim Mangel der inneren Kraft und Wärme nimmt der falsche äußere Putz überhand in der Tragödie, wie in allen Gattungen der Literatur.

XXX.

Die Comödie.

Ob Ariosto genau genommen der erste gewesen ist, welcher eine regelrechte italienische Comödie nach dem Muster der Alten verfaßte, steht nicht fest; die Calandria des Cardinals Bibbiena ist vielleicht ebenso alt oder auch etwas älter als Cassaria und Suppositi (1508 und 1509). Den Brief Castiglione's, welcher von der ersten Aufführung am Hofe von Urbino berichtet, setzte Tiraboschi zwischen 1504 und 1508; allein jene Vorstellung könnte doch auch im Carneval 1510 stattgefunden haben, bei den Festen, welche man nach der Ankunft der neuen Herzogin Eleonora Gonzaga gab.

Die Calandria entlehnt aus Plautus' Menaechmi das Motiv von der Aehnlichkeit zweier Zwillinge, durch welche comische Verwechselungen entstehen. Die Menaechmi waren damals ganz besonders beliebt; von allen antiken Comödien, welche aufgeführt wurden, werden sie am häufigsten genannt; aber Bibbiena hat den Gegenstand picanter gemacht, indem er den Geschwistern verschiedenes Geschlecht gab. Lidio und Santilla sind bei der Einnahme von Modone durch die Türken von einander getrennt und in die weite Welt verschlagen worden, und finden sich in Rom wieder zusammen, ohne daß der eine den anderen dort weiß. Santilla geht als Mann gekleidet und nennt sich mit dem Namen des Bruders, den sie todt glaubt, Lidio; als solcher soll sie die Tochter ihres Wohlthäters Perillo heirathen. Lidio selbst liebt die römische Dame Fulvia und besucht sie in Frauenkleidern unter dem Namen Santilla. Der Gatte der Fulvia, Calandro, vergafft sich in diese falsche Santilla, und Fulvia, die ihren Lidio wieder zu sich locken will, wendet sich

irrthümlich an den falschen Lidio (Santilla); so läuft der Mann dem Manne, die Frau dem Mädchen nach. Der Name Calandro verräth die Abstammung dieser Figur; es ist ein Nachkomme von Boccaccio's ergötzlichem Calandrino. Wie dieser von den lustigen Malern Bruno und Buffalmacco, so wird Calandro von Lidio's Diener Fessenio gehänselt, einer originellen Gestalt, voll von schlagfertigem Witz und munterer Laune. Er ist zum Schein in Calandro's Dienste getreten, um seinen jungen Herrn im Hause besser zu unterstützen, und macht dem närrischen Alten, der von ihm die Erfüllung seiner Wünsche hofft, alles mögliche weis, packt ihn schließlich in einen Koffer, daß man ihn so zur Liebsten trage, deren Stelle eine schmutzige Metze vertreten soll, und hat mit ihm unterwegs die drolligsten Abenteuer. Alles das sind freilich Possen, aber mit solcher Rapidität dargestellt, daß man sich dem comischen Eindruck nicht entziehen kann.

Fulvia geht, als Mann gekleidet, ihren Lidio zu suchen, und ertappt statt dessen Calandro an der Seite seiner vermeintlichen Schönen. Dann ist wieder Calandro im Begriffe, mit ihren Brüdern bei seiner Frau den Lidio zu überraschen; aber inzwischen ist die Erkennung der Geschwister vor sich gegangen, und Santilla kann ihren Bruder retten, indem sie rasch an seine Stelle tritt. Santilla soll nun Fulvia's Sohn Flaminio heirathen, und Lidio wird statt ihrer Perillo's Tochter freien. Was soll aber aus Fulvia werden? Lidio wird sie wohl auch nachher noch trösten; mit solchen Verhältnissen nahm man es nicht so genau. Der Gegenstand ist unsittlich durch und durch und höchst indecent viele Einzelheiten, welche dienen sollen, das Lachen zu erregen. Castiglione sagt, einige Scenen seien bei der Aufführung geändert worden, „welche man vielleicht nicht vortragen konnte“. Aber waren es die, welche uns heut' am anstößigsten scheinen?

Seine Schwänke in Scene zu setzen, hat der Verfasser keine große Kunst angewendet; auch manche starke Unwahrscheinlichkeiten, besonders am Ende, bei Lidio's Rettung, hat man bemerkt. Aber der Dialog ist natürlich und lebendig im Wechsel der Rede; das Studium von Boccaccio's comischen Novellen ist sichtbar; an ernsteren Stellen, namentlich in einigen Monologen, ist der Styl mehr ge-

sucht, wiederum nach der Weise dessen, was uns bei Boccaccio weniger gefällt.

Der Dichter der Calandria war Bernardo Dovizi, geboren d. 4. Aug. 1470 in Bibbiena. Er schloß sich in Florenz früh Lorenzo's Sohn Giovanni de' Medici an, folgte ihm in die Verbannung und an den römischen Hof, wo ihn Julius II. in politischen Geschäften verwendete. Seine geschickten Intriguen sollen Giovanni (Leo X.) zum guten Theil die Papstwahl verschafft haben. Leo zeigte sich dem alten Anhänger dankbar, machte ihn zum tesoriere und am 23. Sept. 1513 zum Cardinal; er ward dann Legat beim päpstlichen Heere im Kriege gegen Urbino, und 1518 Legat in Frankreich. Ende 1519 zurückgekehrt, starb er ein Jahr darauf plötzlich (d. 9. Nov. 1520), und man verdächtigte Leo X., ihn haben vergiften zu lassen, weil er ehrgeizige Pläne auf den päpstlichen Stuhl gehegt habe. Bibbiena war ein gewandter Staatsmann und dabei ein Freund des lustigen Lebens, wodurch er Leo nicht weniger gefiel; er arrangirte Hoffeste; er dressirte dem Papste die Narren, an denen sich derselbe ergötzte, und, was besser war, er liebte die Kunst, war ein Gönner Rafaels, der sein berühmtes Portrait malte. Als er die Calandria schrieb, befand er sich noch nicht in einer so hohen Stellung; aber er entzog diesem Product seiner Laune auch nachher nicht seine Gunst; 1518 wurde das Stück im Vatican in den Gemächern des Verfassers aufgeführt, wiederum mit großem Pompe, mit Decoration von Baldassare Peruzzi. Papst und Cardinäle lachten über die unsauberen Späße Fessenio's, der Magd und des Necromanten, wie ein Jahr später über die Zweideutigkeiten im Prologe von Ariosto's Suppositi.

Das Indecente wurde, wie in den voraufgegangenen Zeiten, als nothwendiges Ingredienz der Comik betrachtet, und geht daher durch die ganze Lustspielliteratur des 16. Jahrhunderts. Machiavelli spricht im Prologe zur Clizia die Absicht aus, die Unanständigkeit zu meiden, und glaubt, es sei ihm auch gelungen. Zum Lachen müsse er freilich etwas bringen, und er stelle ja nun einmal Verliebte dar; doch, was hier etwa anstößig sein dürfte, das sei so gesagt, daß die anwesenden Frauen es hören könnten, ohne zu erröthen. Und man lese die Clizia, und sehe, daß die damaligen Damen nicht so leicht

errötheten. Auch in der Mandragola Machiavelli's ist der Gegenstand sehr bedenklich, ja der allerbedenklichste. Die Corruption, welche hier dargestellt ist, und über die man lachte, würde uns widerwärtig erscheinen, wenn in dieser Comödie, der bedeutendsten und originellsten des 16. Jahrhunderts, uns nicht die Tiefe und Wahrheit des Sittengemäldes und der Charaktere fesselte.

Machiavelli schrieb die Mandragola nach dem Verluste des Secretariates, also frühestens 1512; die Handlung setzt er in das Jahr 1504 (nach einer Andeutung in I, 1). Callimaco ist von Paris, wo er seit seiner Kindheit 20 Jahre lebte, nach Florenz gekommen, um die Gattin Nicia's, Lucrezia, zu sehen, welche er als ein Wunder der Schönheit und Tugend rühmen hörte;[1]) er erblickt sie und alsbald verliebt er sich, und will sie alsbald besitzen. Sich die Befriedigung dieses Verlangens zu versagen, gilt ihm dem Tode gleich; die Leidenschaft kennt keine Rücksicht, schreckt vor nichts zurück: „Ich muß etwas versuchen, sei es groß, sei es gefährlich, sei es schädlich, sei es schimpflich; besser ist sterben als so zu leben." Er hat auch nicht die Geduld zu warten. Wir werden erinnert an das Verlieben durch Hörensagen, wie es so häufig ist in den Romanen des Mittelalters; aber hier ist es die Sucht nach dem höchsten Ziele des Genusses, welche den Menschen treibt, des ihm gepriesenen Gutes sich zu bemächtigen. Die schrankenlose Leidenschaft ist selten lebendiger dargestellt worden als hier von Machiavelli, ohne die übliche Rhetorik; es ist nicht das Jammern des schwärmerischen Liebhabers, sondern immer der laute Schrei der Begierde, welche unbefriedigt den Tod will (IV, 4): „Wenn das geschehen sollte (d. h. wenn ihn etwas an Erreichung seines Zieles hinderte), so wird das die letzte Nacht meines Lebens sein; denn entweder werde ich mich in den Arno werfen oder mich erhängen, oder ich werde mich auf ihrer Schwelle mit einem Messer durchbohren: etwas werde ich thun, um nicht mehr zu leben." Und dabei hat er mit Lucrezia noch kein Wort geredet.

Messer Nicia Calfucci ist ein anderer Narr als Calandro,[2])

[1]) Die Situation ist also ungefähr dieselbe wie die Lodovico's mit Beatrice, der Gattin Egano's, in Decameron, VII, 7.

[2]) Lettere del Machiavelli, p. 410, schreibt Battista della Palla

nicht bloß solch possenhaft einfältiger Tropf wie dieser; sondern er spielt den wichtigen, ist Doctor der Rechte, hat eine hohe Meinung von sich, glaubt, daß ihn, den Gelehrten, keiner mit dem Scheine des Wissens betrügen kann, und wird um so mehr betrogen; denn, wie er nur Latein hört, ist er erbaut, ohne zu verstehen. Ligurio, der Parasit, heckt den Plan aus. Nicia und seine Frau wünschen sich umsonst seit 6 Jahren Kinder. Callimaco spielt den Arzt und verordnet der Lucrezia einen Trank von Nießwurz (mandragola); aber, sagt er, dieses Mittel kostet dem Manne das Leben, welcher sich nach dem Genusse desselben zuerst der Frau naht. Ein Bursche von der Straße soll mit Gewalt dazu gebracht werden, diese Gefahr auf sich abzuwenden, und man kann sich vorstellen, wer der Bursche sein wird. Messer Nicia hat seine Bedenken; aber, da er hört, daß es der König von Frankreich und viele andere große Herren so machten, giebt er sich zufrieden. Den Gatten faßte Ligurio von Seiten der Narrheit; Frau Lucrezia kann er so nicht bethören; aber er faßt sie mit der Frömmigkeit. Sie ist rein und ehrbar; was wird sie bewegen können, auf solche Zumuthungen einzugehen? „Der Beichtvater", sagt Ligurio, und Callimaco: „Wer wird den Beichtvater geneigt machen?" — Ligurio: „Du, ich, das Geld, unsere Schlauheit, die ihrige." — Nicia: „Ich zweifele, daß sie auf meine Mahnung wird gehen wollen, mit dem Beichtvater zu reden, geschweige denn etwas anderes." — Ligurio: „Und auch dafür ist Rath." — Callimaco: „Sage." — Ligurio: „Die Mutter soll sie hinführen." — Dieser rapide Dialog malt mit grellem Schlaglichte die häuslichen Zustände.

Der Beichtvater ist Fra Timoteo. Ligurio prüft zuerst mit einem anderen fingirten Vorschlage, ob er einer von denen sei, welche mit ihrem Gewissen pactiren, und, als er ihn nach Wunsch findet, kommt er mit der wahren Absicht heraus. Fra Timoteo hat ein gewisses Widerstreben; aber die Rücksicht auf den Vortheil siegt, und um fromme Gründe ist er nicht verlegen, mit denen er Lucrezia

---

(d. 26. Aug. 1520) an Machiavelli: A Sta. Maria in Portico (d. i. Bibbiena) feci la imbasciata del suo Calandro e vostro Messer Nicia; risponde cortigianerie, come gli è usato. Also hatte wohl Machiavelli Bibbiena das Compliment gemacht, daß er für seinen Nicia von Calandro gelernt habe.

zur Sünde überreden kann. Die Güte und Ehrenhaftigkeit ihrer Natur sträubt sich heftig; allein die Mutter unterstützt den Mönch, und zuletzt, da sie sieht, wie man sie betrog, ergiebt sie sich drein: „Da Deine Schlauheit und die Thorheit meines Gatten, die Einfältigkeit meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtigers mich dahin gebracht haben das zu thun, was ich von selbst nie gethan hätte, so will ich urtheilen, daß es von einer himmlischen Fügung komme, die es so gewollt hat“ . . . Das hat sie zu Callimaco gesagt, als er sich und seine Liebe ihr zu erkennen gab. Der Gipfel des Comischen wird für den Zuschauer erreicht, als am Ende der Ehemann sich bei dem Liebhaber seiner Frau für den Dienst bedankt, den er ihm (als der vermeintliche Arzt) erwiesen hat.

Die Handlung und die Personen sind ganz modern, Gestalten und Vorgänge der Realität, wie sie die Novelle zu zeichnen liebte. Die Handlung ist allerdings auch angezettelt, eine Intrigue im Interesse eines Liebhabers, wie in den Comödien Ariosto's und so vieler anderer. Ligurio spielt die Rolle, die sonst dem pfiffigen Diener zufällt. Aber Ligurio ist ein feiner Kopf; er rechnet nicht mit unwahrscheinlicher Narrheit, sondern mit den wirklichen Schwächen und Trieben der Menschen, baut auf sie seinen Plan, dessen Ausführung so dazu dient, diese Charaktere in lebendige Aeußerung zu versetzen, und damit wird der einfache Vorgang zum bedeutendsten Sittenbilde. Daher bemerkte De Sanctis mit Recht, hier verbinde sich die Intriguen- und Charaktercomödie zu höherer Einheit.

Die Satire richtet sich allein gegen den Geistlichen, nicht gegen Ligurio, dessen Geschick man bewundert, und nicht gegen den, dessen unreinen Absichten er dient. Für diese Unsittlichkeit hatte man keine Empfindung; an ihr participirten alle, auch der Verfasser selbst; der gebieterischen Leidenschaft zu widerstehen, sie zu unterdrücken im Interesse der Moral, das mochte man in Büchern predigen; im Leben galt es für Thorheit, und die Liebe, welche gleich auf ihr sinnliches Ziel losgeht, als Recht der Natur, wie es Pietro Aretino vertheidigte und pries. Callimaco stellt sich vor, er werde für diese Sünde in die Hölle fahren; aber lächelnd tröstet er sich mit der guten Gesellschaft so vieler wackerer Leute, die er da unten finden wird. Mit diesem Callimaco sympathisirt der Autor und der Zuschauer;

daß er den alten Narren betrügt, ist ganz in der Ordnung, und die Unschuld Lucrezia fügt sich darein, sobald sie erst die nöthige Einsicht erlangt hat. Diese Verführung der unbewußten Ehrenhaftigkeit, die uns so sträflich scheint, faßte man nicht so ernst; der betrogene Ehemann war längst der beliebte Gegenstand der Novelle, und ward nun derjenige vieler Comödien. Aber auch die Satire gegen den Geistlichen hat nicht jene Gluth der Indignation, ist nicht der heilige Zorn, wie bei Dante und Petrarca oder den deutschen Reformatoren. Es ist der leichte Spott wie bei Boccaccio. Der jesuitische Mönch ist keine abschreckende Gestalt, vielleicht an sich kein so böser Mensch, von Ligurio verführt, wie er selber sagt (IV, 6), in das Böse gerathen, ohne es recht zu merken. Aber Gewissensbisse empfindet er nicht, höchstens Furcht vor Entdeckung. In der Nacht, wo der Plan ausgeführt wird, schläft er nicht, aber nur in dem Verlangen zu wissen, wie die Dinge gegangen sind. Und charakteristisch ist es, wie er am Morgen seine Zeit verbringt; er liest die Frühmesse, liest ein Heiligenleben, macht sich in der Kirche zu schaffen, zündet eine Lampe an, die erloschen war, hängt einen neuen Schleier über eine Madonna, die Wunder thut, und schilt auf die Mönche, welche das Bild nicht sauber halten, und sich dann wundern, wenn die Devotion schwindet. Dieser kurze Monolog (V, 1) malt uns meisterhaft die Unbefangenheit und Einfalt eines Standes, der von seiner eigenen Corruption kein rechtes Bewußtsein hat, und dessen vollendetster Typus Fra Timoteo geworden ist.

Man hat Machiavelli wohl öfters eine tiefere Absicht mit seinem Stücke zugeschrieben, als er gehabt haben mag. Die Zeitgenossen empfanden hier keinen vernichtenden Angriff gegen das Bestehende; in den Spott über die Mönche stimmten sie alle gern ein, und besonders Papst Leo, vor welchem die Mandragola 1520 in Rom gegeben werden sollte. Den Zeitgenossen schien doch das Ganze ein lustiger Spaß, und wollte der Autor selbst mehr als Lachen erregen? Man sieht das nirgends. Wenn der Prolog über den Verfall der alten Tugend klagt wegen des allgemeinen Krittelns und Höhnens, so ist das ein Gemeinplatz, den man auch bei Pietro Aretino und Doni liest, und die virtù ist ja da nicht die Tugend in unserem Sinne, sondern die Tüchtigkeit und das Talent.

Gegenüber der gewöhnlichen Complication der italienischen Comödie zeichnet sich die Mandragola aus durch die Einheit und Einfachheit der Handlung, die große Klarheit und logische Fügung der Composition. Bisweilen ist jedoch diese logische Knappheit übertrieben und wird zur Dürre; an manchen Stellen macht sich die Bündigkeit des wissenschaftlichen Styles, welche wir in des Autors politischen Schriften bewundern, zu sehr geltend, wie z. B. in der Scene, wo Fra Timoteo Lucrezia überredet (III, 11), und wo doch die Argumente der jesuitischen Moral in solcher trockenen Abstractheit kaum den gewünschten Erfolg haben können. Die Sprache in der Mandragola und ebenso in der Clizia ist unmittelbar aus dem Leben geschöpft, stets treffend und biegsam im Ausdruck, reich an den vielen wirksamen, bildlichen und sprichwörtlichen Wendungen, wie das florentinische Volk sie im Munde führte. Dieses blieb stets der Vorzug der florentinischen Comödiendichter; sie verfügten über eine lebendige Umgangssprache, das passende Organ für eine literarische Gattung, welche ein Abbild des socialen Lebens sein will. In seinem Dialoge über die Sprache bemerkte Machiavelli selbst mit Recht an Ariosto's Suppositi, in welchem Nachtheil sich in dieser Beziehung der norditalienische Dichter befunden hatte.

Machiavelli's andere Comödie, die Clizia, welche jünger ist als die Mandragola, läßt sich mit dieser nicht entfernt vergleichen. Es ist eine ziemlich schwache Nachahmung von Plautus' Casina, oft sogar wörtlich; die Handlung ist nach Florenz und in das Jahr 1506 verlegt und die Entdeckung von Clizia's edler Abkunft am Ende hinzugefügt, damit Cleandro sie heirathen kann. Das Pactiren um das Mädchen und die Liebe des alten Nicomaco in ihrer unverhüllten Brutalität werden wahrhaft widerlich; dagegen in den Scenen ehelichen Zwistes mit der braven Hausmutter Sofronia fehlt es nicht an besserer Comik. Ferner hat Machiavelli Terenz' Andria übersetzt. Eine geistlose Comödie ohne Titel in Versen, und zwar in sehr mannichfaltigen Metren, ward ihm ohne genügenden Grund beigelegt, und eine gleichfalls titellose Comödie in Prosa, die man ihm zuschrieb, rührt, wie wir sehen werden, vielmehr von Lasca her.

Donato Giannotti schrieb eine Comödie in einer ganz ähn=

lichen Situation wie Machiavelli, nämlich ebenfalls in der Zeit unfreiwilliger Muße, als er, nach dem Falle der florentinischen Republik, verbannt auf dem Lande lebte. Der Vecchio Amoroso, welcher Anfang 1536 vollendet war, ist eine freie Nachahmung von Plautus' Mercator, mit vielerlei Ausschmückungen und Erweiterungen, deren eine, das Mittel des angeblichen Geisterspukes, mit dem Arrigo seine Frau vom Hause zurückhalten will, aus der Mostellaria genommen ist. Neu ist besonders der Schluß mit der Wiedererkennung und Heirath und der Bekehrung und Zerknirschung des alten Teodoro, ähnlich der Clizia. Und an diese erinnern die heftigen häuslichen Auftritte zwischen Mann und Frau; sie gehören zu den besten Stellen des Stückes, ebenso wie die hübsche Scene des Orangenwerfens mit ihrem frischen Localcolorite (IV, 4). Auch die Gestalt des lebenslustigen Priors von S. Nicola, der in seiner Zelle die jungen Leute sich verkleiden läßt, ist eine glückliche Erfindung. Eine zweite Comödie Giannotti's, die Milesia, hat ganz die Form der älteren Mythen- und Novellenrepräsentationen, besonders derer Nardi's, und ähnelt ihnen auch ihrem Geiste nach; sie wird aus des Verfassers jüngeren Jahren stammen.

Mit feinerer Kunst als in dem Vecchio Amoroso sehen wir classische Originale benutzt in der Aridosia Lorenzino's de' Medici. Es ist merkwürdig, wie man unter diesen ältesten Dichtern italienischer Lustspiele so viele findet, welche politisch eine Rolle spielten; Lorenzino aber that das nicht sowohl mit dem Worte und der Feder des Diplomaten, als mit dem Dolche. Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (geb. d. 22. März 1514) war der Genosse und Helfershelfer seines Vetters, des Herzogs Alessandro, bei seinen wüsten Vergnügungen gewesen und ward sein Mörder d. 6. Jan. 1537, worauf er die Flucht ergriff und in Paris, Constantinopel, endlich in Venedig lebte, bis ihn (d. 26. Febr. 1548) die Meuchelmörder des Herzogs Cosimo tödteten. Die Feinde der Medici feierten ihn als den toscanischen Brutus, der die Republik vom Tyrannen befreit hatte. Er selbst, in der mit warmer Eloquenz geschriebenen Apologia, stellte seine That als eine solche des reinen Patriotismus dar. Indessen war die Ausführung keine eines hohen Sinnes würdige; er überfiel den Herzog, den er in sein Zimmer gelockt

hatte, während derselbe wehrlós im Bette lag, hinterrücks zusammen mit einem geübten Mordgesellen. In der Apologia schrieb er den berühmt gewordenen Satz, che i tiranni in qualunque modo e' si ammazzino, sieno ben morti. Auch, welches das Motiv der schlecht überlegten und fruchtlosen That war, ist nicht recht aufgeklärt. Ein Brutus war Lorenzino gewiß nicht, aber ein Künstler, und er spielte den Brutus vortrefflich in seiner Apologie. Und seine Aridosia ist ohne Zweifel eine der besten italienischen Comödien des 16. Jahrhunderts, der Dialog knapp, natürlich und elegant, die Charaktere klar und scharf gezeichnet, die Handlung gut entwickelt. Sie ward d. 13. Juni 1536, bei der Hochzeit Alessandro's mit der Margarethe von Oesterreich, mit Decorationen von Bastiano da San Gallo gegeben, und Vasari versichert, daß der Verfasser schon diese Aufführung benutzen wollte, um den Herzog umzubringen.

Das Vorbild ist vorzugsweise Plautus' Aulularia; doch sind auf das Geschickteste Motive aus der Mostellaria mitverwendet, von wo wieder die Erfindung von dem angeblichen Geisterspuk im Hause stammt, und aus Terenz' Adelphi, woher der Gegensatz der beiden Brüder und ihre verschiedene Erziehungsmethode entnommen ist. Das Ganze ist dabei frei und originell behandelt. Aridosio entspricht Plautus' Geizhals (Euclio); aber er ist eigentlich natürlicher, weil mit mehr Maß dargestellt, und dabei consequent in den kleinsten Zügen von Anfang bis zu Ende; Aridosio heißt er, wie der Prolog mit Anspielung auf einen plautinischen Vers (Aul. 290) sagt, per essere più arido che la pomice. Sein Bruder Marcantonio ist der wackere, wohlwollende Alte, der die Leidenschaften der Jugend begreift; da er kinderlos ist, hat er den einen Sohn Aridosio's, Erminio, adoptirt, läßt ihm große Freiheit und mißbilligt nur sein Verhältniß zur Fiammetta, die, zur Nonne bestimmt, im Kloster lebt. Des Geizigen anderer Sohn Tiberio liebt eine Livia, die Sclavin Ruffo's, und erlangt dieselbe von ihm gegen Verpflichtung einer Geldzahlung; endlich Aridosio's Tochter Cassandra wird von einem Cesare geliebt, dem sein Vater die Heirath nur gestatten will, wenn sie 1000 Scudi Mitgift erhält. Der Geizhals kommt vom Lande nach Florenz, und der Diener Lucido macht ihn

glauben, daß sein Haus, in dem sich Tiberio mit der Geliebten befindet, von Geistern heimgesucht sei. Der Alte verbirgt daher die Börse, welche er mit sich brachte, unter dem Pflaster; Cesare hat das beobachtet, leert sie aus und legt sie mit Steinen gefüllt wieder an ihren Platz. Nun entstehen comische Scenen, wie Aridosio den Ort bewacht, um ihn herschleicht, mit beständiger Furcht für den Schatz, der garnicht mehr da ist, wie jeder, der sich nähert, ihn in Schrecken setzt, jede Bewegung, jedes Wort ihm verdächtig erscheint. Ein Geistlicher, Ser Jacomo, den der Diener Lucido gedungen hat, kommt zur Beschwörung des Spuks, und wir erhalten wieder eine drollige Scene, wo der fromme Mann zu den Geistern im Hause redet, und diese ihm mit Lucido's Stimme antworten. Für ihren Abzug erzwingen sie von dem Geizhalse die Zahlung mit einem Ringe; aber nachträglich entdeckt er den Betrug, den man ihm gespielt hat, und findet seine Börse voll Steine. Die Lösung geschieht durch die übliche Wiedererkennung; es erscheint Livia's Vater Messer Alfonso aus Tortona, der die Tochter mit 6000 Scudi Tiberio zur Frau giebt; von diesen überweist Tiberio 1000 seiner Schwester, und mit der Fiammetta ist im Kloster ein Ereigniß eingetreten, welches die Nonnen wohl oder übel zwingt, sie freizulassen, so daß Erminio sie erhält. Cesare giebt Aridosio sein Geld zurück, wofür er in die Ehe willigt. Er hat garnichts zu leisten. Lorenzino begriff, daß bei dieser Leidenschaft ein Sinneswandel unnatürlich wäre, und blieb mit den letzten Pinselstrichen der Anlage seiner Gestalt treu, wenn Aridosio, nach Wiedererlangung seiner Scudi, sich nicht der Freude überläßt, sondern gleich wieder mißtrauisch wird, das Geld zählen will, vom Bruder eine schriftliche Verbürgung der Richtigkeit verlangt und ihm schließlich auch noch die Ausrichtung der Hochzeiten aufhalst, die doch für ihn so vortheilhaft sind.

Ser Jacomo, welcher den Teufel mit Versen aus Ovids Heroiden und anderen Possen beschwört, hat einen scurrileren Anstrich als Fra Timoteo und Ariosto's Ablaßmönch. Die niedere Geistlichkeit, beim Volke verhaßt, bei den Gebildeten und ihren eigenen höher stehenden Standesgenossen verachtet, wurde, wie man sieht, auch auf der Bühne nicht geschont; Giannotti's lebenslustiger,

aber nicht schlechter Prior von S. Nicola klagt, wie die Mönche in Verruf gerathen seien: „Man spielt keine Comödie mehr, ohne daß wir hineingebracht würden, um eine Schelmerei auszuhecken und zu vollführen.“ So treten auch Geistliche auf bei Pietro Aretino, in Dolce's Marito (1545); aber dann verschwinden sie allmählich; die katholische Reaction verbannte sie von hier, wie aus der Novelle.[1])

In Pietro Aretino's Lustspielen zeigt sich, wie in allen seinen Schriften, ein nicht unbedeutendes, aber undisciplinirtes Talent. Das Studium der antiken Comödie war ihm fremd; die Aehnlichkeit der Brüder und deren Verwechselungen im Ipocrito stammen freilich aus den Menaechmi, und in der Talanta ist Terenz' Eunuchus benutzt; aber dergleichen stand damals jedem zu Gebote. Pietro besaß nur eine geringe Kenntniß des Alterthums, und jede bewußte Nachahmung war ihm zuwider; seine Comödien sind ohne viel Mühe, Plan und Nachdenken hingeworfen; Cortigiana und Marescalco entstanden in zehn Tagen. Er malt mit rauher Hand in groben, aber kräftigen Zügen Sitten und Gestalten seiner Zeit; Hofleute, schmachtende Liebhaber, gelehrt thuende Narren, prahlerische Soldaten, Kupplerinnen und Courtisanen, alle sind unmittelbar aus dem Leben gegriffen. Der Marescalco (1533) stellt eine Posse dar, welche sich der Herzog von Mantua mit seinem Hufschmiede macht. Dieser ist ein Weiberfeind mit dem bösen Verdachte anderer Neigungen; der Herzog läßt ihm vorspiegeln, daß er ihn mit bedeutender Mitgift verheirathen wolle, und der Arme geräth in Angst und Wuth, während einer nach dem anderen kommt, sich mit ihm über sein Glück zu freuen. Die alte Amme redet ihm zu und malt ihm das Paradies der Ehe aus; Ambrogio, der selber verheirathet ist, sagt ihm die Wahrheit und schildert ihm das Keifen, Schminken, die Verräthereien der Weiber, die Noth und Pein des Gatten, wie Boccaccio im Corbaccio. Der Graf, der Cavaliere und Messer Jacopo suchen abwechselnd mit Drohungen und Vernunftgründen den Unglücklichen zum Nachgeben zu bewegen.

---

[1]) Lasca hat wenigstens im Prologe seiner Farce Il Frate das Erscheinen seines Frate Alberigo ausdrücklich entschuldigt; der Geistliche in Niccolò Buonaparte's Vedova (1568) ist ein braver Mann und stiftet nur Gutes.

Endlich findet die Hochzeit statt; der Pedant hält eine Rede und vollzieht die Trauung; vom Grafen mit dem Tode bedroht, sagt der Hufschmied sein Ja; die Gatten küssen sich, und die Braut entpuppt sich als des Herzogs Page Carlo von Fano. Der Spaß wäre lustiger, wenn er sich nicht etwas zu sehr in die Länge zöge; die Personen sind wohl sämmtlich oder großentheils wirkliche, in Mantua lebende gewesen, und die Zuschauer wußten, wer sie waren, was ihr Interesse vermehrte.

Die Cortigiana (1534) hat eine ernstere satirische Absicht, will das verdorbene Leben des römischen Hofes geißeln, wonach sie den Titel trägt. Zwei Haupthandlungen sind durch einander geflochten, zwei Novellen dramatisirt und noch mit vielem Beiwerk verbrämt. Messer Maco, ein Senese, von der Race Calandrino's und Meister Simone's, der sich für einen Gelehrten und Dichter hält, lateinische Brocken in seine Rede streut und aus gestohlenen classischen Bruchstücken sinnlose Verse baut, kommt nach Rom mit der Idee Cardinal zu werden. Seiner bemächtigt sich der Maler Andrea, unterrichtet ihn in den Dingen, die er als Hofmann wissen müsse, und schildert mit deren Aufzählung den päpstlichen Hof als den Ort jeder Gemeinheit. Ein Neapolitaner Messer Parabolano schmachtet für eine Livia; sein Diener, der Rosso betrügt ihn mit Hilfe der Kupplerin Alvigia, und statt zu seiner Angebeteten führt er ihn zur Togna, der Frau des Bäckers Arcolano. Der gute, ehrliche Diener Valerio, der verleumdet und von seinem Herrn verstoßen worden, wird, da sich die Täuschung entdeckt, in seiner Treue erkannt; Parabolano, zuerst erzürnt, lacht auf seine Mahnung über die Geschichte. Keiner wird bestraft, auch der spitzbübische Rosso nicht; jeder erhält zurück, was ihm von demselben abgegaunert worden, oder einen Ersatz dafür; auch der Bäcker muß seine Frau wiedernehmen per buona e per bella. Es ist ein drolliges Schlußtableau, wo der vornehme Neapolitaner die Klage und Forderung jedes einzelnen abfertigt: non uccider la nostra commedia, mahnt er wiederholt; das Stück soll keine Tragödie werden und alles in Frieden und Heiterkeit enden.

Pietro's gelungenste Gestalten sind die Kupplerinnen und Courtisanen; er kannte sie genau aus beständigem Verkehr, hatte

ihre Sitten studirt und auf das Eingehendste in seinen Dialogen beschrieben. In der Alvigia der Cortigiana giebt er uns den Typus der frömmelnden Kupplerin, welche ihre unzüchtigen Vorschläge Wort um Wort gemischt mit lateinischen Brocken des Ave Maria und Pater Noster herbetet (IV, 8), und, da sie sich in Gefahr sieht, die Heiligen anruft und Gelübde thut (V, 16). So schildern auch die Dialoge des Verfassers die Kupplerin, welche jeden Morgen 25 Kirchen besucht, zu Früh- und Abendgottesdienst geht und stundenlang auf den Knien liegt: una ruffiana cattolica è una corgnuola apprezzata da ognuno (Rag. II, 3, p. 274). Il mondo è de' gabbadei, sagt da die alte Amme.

Diesen Satz exemplificirt uns auch der Ipocrito (1542). Pietro Aretino's Heuchler ist ein frömmelnder Schmarotzer, welcher, halb wie ein Geistlicher gekleidet, mit demüthiger Miene den Blick zur Erde geheftet, das Brevier unter dem Arme, beständig das Wort carità im Munde führt, und sich in die Familienangelegenheiten mischt, um dabei sich den Magen zu füllen und Trinkgelder zu erhaschen. Der alte Parasit, mit seinen groben, lärmenden Schmeicheleien, hat im Leben kein Glück mehr; seiner Gesellschaft muß man sich schämen; die des frommen Mannes bringt in guten Ruf. Er lobt die tugendhaften Werke, die Nächstenliebe seines Wohlthäters, und seine Laster entschuldigt er mit der Gebrechlichkeit des Fleisches. Es ist die neue Form des Parasiten zur Zeit, wo die catholische Reaction beginnt, und in ihm etwas vom Jesuiten. Die Bedienten haben viel übles von ihm zu reden; er spielt den Kuppler, und die alte Gemma klagt, daß er und seines Gleichen ihr in das Handwerk pfuschen, ihr den Lebensunterhalt abschneiden. Ipocrito liefert Annetta in die Hände Zefiro's und wird zum Ehevermittler für Tranquillo und Prelio; da aber alle Bewerber ehrliche Absichten haben, so entsteht kein Schade, und, da die Eltern nicht abgeneigt sind, so würden die Dinge auch ohne ihn gehen. Er ist unter frommer Maske ein gemeiner Egoist, aber stiftet schließlich nichts Böses, im Gegentheil Gutes. Nur dem alten Vater Liseo hat er, um ihn in den Verwickelungen seiner Familienangelegenheiten zu trösten, eine Philosophie der Gleichgiltigkeit beigebracht, die ihn nachher auch für das Glück unempfindlich macht,

so daß er immer bei seinem todo es nada bleibt. So fühlt man sich von dem Stücke enttäuscht; mit welcher Heftigkeit hatten Leonardo Aretino, Poggio, Filelfo den Heuchler geschildert! Pietro Aretino selbst zeigt sich an vielen Stellen seiner Briefe so ergrimmt über die Frömmler, die Chietini. Ein kurzes Billet vom 25. März 1542, betitelt al Predicatore (Lett. II, 258), lautet: „Da Euer Ehrwürden, Vater, mich auf einem Zettel bittet, daß ich ihr definire, was carità sei, so sage ich Euch, daß es nach Pasquino eine Mönchskutte ist; denn der Schatten ihrer Heiligkeit bedeckt die Menge der Gemeinheiten, welche aus Euren heuchlerischen Handlungen entstehen." Die Frage des Mönches wird sich auf die Comödie bezogen haben, welche in demselben Jahre erschien; allein in dem Stücke erscheint der Charakter, trotz mancher glücklicher Einzelheiten, nicht in seiner wahren Bedeutung. Auch ist er garnicht die Hauptperson; die Liebesgeschichten von Liseo's Töchtern, die endlosen Verwechselungen der beiden alten Brüder, die sich nach langer Trennung wiederfinden, füllen den größten Theil der Comödie. In den Monologen und Dialogen der Liebenden macht sich, während sonst die Lustspiele eine natürliche Sprache haben, der pompöse Styl, wie in Pietro's Briefen, breit, und sie nehmen sich fast wie absichtliche Parodien aus.

Die Talanta (1542) gleicht in der Fabel den damals gewöhnlichen Stücken mit Verkleidungen und Wiedererkennungen. Die Courtisane Talanta erhält ähnliche Geschenke, wie die Thais in Terenz' Eunuch, nämlich einen jungen Sarazenen von dem Venetianer Messer Vergolo und eine Sclavin vom Capitän Tinca. Die Geschenkten sind in Wahrheit Bruder und Schwester (Lucilla und Antino), aber in umgekehrte Geschlechter verkleidet, verheirathet insgeheim mit Vergolo's Sohn und Tinca's Tochter. Sie entlaufen zu den Geliebten; der alte Blando, ihr Vater, erscheint mit dem dritten der Drillinge, der Tochter Oretta, und die beiden einst von den Türken geraubten Kinder werden, nach manchen Verwickelungen, erkannt. Talanta erhält Entschädigung; die beiden Alten erheben auf sie keinen Anspruch mehr, und ihr Liebhaber Orsinio, von ihr vorher verschmäht, wird wieder in Gnaden aufgenommen. Talanta ist hier vortrefflich dargestellt, vor allem die

Scene voll feiner Charakteristik, wo sie den abgewiesenen Orfinio mit Schmeichelkünsten wiedergewinnt und ihm dabei allerlei Kostbarkeiten abnimmt (I, 13). Der Capitän Tinca, der prahlerische Soldat, der seine großen Thaten von ehedem rühmt, ist trotz der Aehnlichkeit mit Terenz' Thraso eine originelle Figur, ohne zu lächerliche Uebertreibungen. Ein glücklicher Humor zeigt sich auch in der Scene zu Anfang (I, 3), wo der Venetianer Vergolo die Alterthümer Roms besichtigt, auf einem Maulthier reitend, welches er wie eine Gondel regiert. In solchem Beiwerk besteht der Werth des Stückes; die complicirte Hauptfabel ist von keinem Interesse, der Schluß mit der beständigen Rührung und den frommen Reden des alten Blando sehr ermüdend. Pietro Aretino behandelt alles mit derselben Breite; es mangelt die dramatische Concentration, und das Episodische überwuchert; die einzelne Figur, die einzelne Scene ist jedesmal für sich ausgeführt, ohne Rücksicht auf die Proportion des Ganzen. Aber wir werden dadurch mitten in die bunte Fülle des Lebens versetzt. Populäre Straßenfiguren treten auf mit ihrem charakteristischen Costüm und Gebahren, der jüdische Hausirer im Marescalco, der Trödler in der Cortigiana, der Verkäufer von Geschichten und der florentinische Fischhändler ebenda. Fortwährend vollführen die Bedienten ihre Zänkereien, Späße und Prellereien, welche hier lustiger sind, als anderswo; denn es sind Bubenstückchen, die sie auf eigene Faust und zu eigenem Vortheil anzetteln, nicht im Auftrage ihrer Herren, so daß auch der Bediente als lebendiger Typus erscheint, mit seinen natürlichen Instincten.

Im Filosofo (1546) sind, wie in der Cortigiana, zwei Geschichten verwebt, welche garnichts mit einander zu thun haben und durch ihre Abwechselung unterhalten sollen. Die eine ist hier wirklich eine Novelle Boccaccio's, nämlich die von Andreuccio von Perugia (Dec. II, 5), und leicht und gewandt, genau nach dem Original mit der ganzen Kette der wunderlichen Abenteuer in Scene gesetzt. Den Helden hat Pietro mit dem Namen seines Autors selbst, statt Andreuccio, Boccaccio genannt; sein Gespräch mit der Courtisane Tullia, die sich ihm für seine Schwester ausgiebt, und dann die Reden der Diebe sind sehr ergötzlich, voll Natur und Realität. In

der anderen Geschichte wird der Philosoph Plataristotile, der über den Büchern sein Weib Tessa vernachlässigt, von dieser betrogen, und, als er sie bei einer Untreue zu ertappen meint, findet er statt des Liebhabers einen Esel. Der weise Mann bekehrt sich nun, verspricht seiner Frau, künftig ein guter Gatte zu sein, und sie bitten sich gegenseitig um Verzeihung. Die Tessa und die Schwiegermutter, die Papa, welche sich über den pflichtvergessenen Bücherwurm ereifern, sind von größter Wahrheit, und besonders wirksam die Scene am Ende des 1. Actes, wo die erfahrene Freundin Donna Druda der Papa, unter deren beständigem Beifalle, die Vergehen und Grausamkeiten der Ehemänner gegen ihre armen Frauen in einer Reihe von kleinen realistischen häuslichen Bildern beschreibt. Weniger glücklich ist der Philosoph selbst; mit seinen Weisheitssentenzen und abstrusen Lehrsätzen, zu denen der Parasit Salvalaglio seine drolligen Glossen macht, wird er bald monoton. Charakterfiguren von einer größeren Tiefe zu entwickeln, vermochte Pietro Aretino nicht; dazu war er schon zu flüchtig; aber, wo es galt, ein realistisches Porträt mit wenigen Strichen hinzuwerfen, da gelang es ihm sehr wohl. Der Prolog, welcher dem Marescalco vorangeht, vereinigt in einer geistvollen und gefälligen Erfindung eine ganze Reihe solcher Skizzen, gleichsam wie die Bilder am Eingange einer Schaubude uns ankündigen, was wir drinnen zu erwarten haben. Da beschreibt der Schauspieler, wie er die verschiedenen Rollen darstellen würde, und carikirt sie witzig, eine nach der anderen, den petrarchischen Dichter, die Kupplerin, die listige Ehefrau, den schmachtenden Spanier oder Neapolitaner, den Eifersüchtigen, den Geizhals, den miles gloriosus, den Parasiten, den Soldaten des Tinca, der die alten Zeiten rühmt.

Der Geschmack für die Comödie war bei dem italienischen Publikum im 16. Jahrhundert allgemein und bewirkte, daß diese Literatur eine große Fruchtbarkeit entfaltete. Bei den Hoffesten, bei fürstlichen Hochzeiten, beim Empfang fremder Gäste durfte die Theatervorstellung nicht fehlen. Stehende Bühnen waren noch eine Seltenheit; aber die Aufführungen in den Sälen der Paläste oder anderen umfangreichen Räumlichkeiten wurden in glänzender Weise veranstaltet; die Scene war oft von den bedeutendsten Künstlern

hergestellt, Baldassare Peruzzi, Rafael, Bastiano da San Gallo, Vasari. Die Zwischenacte wurden mit musicalischen Intermezzi ausgefüllt; bei Machiavelli, in Giannotti's Vecchio Amoroso, in Gelli's Errore, in Varchi's Suocera sind es nur Madrigale, welche vom Chore vorgetragen wurden; vielfach jedoch wuchsen diese Intermezzi mit Gesang, Tanz, Pantomimen, Waffenspielen, wie schon in den Hofvorstellungen am Ende des 15. Jahrhunderts, zu weit größerer Ausdehnung an, nahmen das Interesse der Zuschauer oft mehr in Anspruch als das Drama selber und erdrückten dieses. Es waren mythologische und allegorische Erfindungen, mit Schmeicheleien für die anwesenden Fürstlichkeiten, öfters auch allerlei Possenreißerei. Bisweilen suchte man sie allerdings in einen geistigen Zusammenhang mit dem Inhalte des Stückes zu setzen, wie es der Fall war mit den Intermedien Giambatt. Cini's zu D'Ambra's Cofanaria, welche die Hauptmomente der Geschichte Psyche's darstellten (1565). Trissino beklagte die Unsitte dieser pomphaften Zwischenspiele in seiner Poetik und suchte an ihre Stelle auch für die Comödie die Chöre zu setzen; Lasca sagt im Prologe zur Strega, ehedem habe man die Intermedien gemacht, daß sie der Comödie dienten, jetzt mache man die Comödien, die für die Intermedien dienen. Doni, in seinen Marmi (1552, p. 52), berichtet von einer merkwürdigen Doppelaufführung in Florenz, wo zwei Comödien sich gegenseitig die Stelle der Intermezzi vertraten, allerdings zwei Comödien verwandten Inhalts, Machiavelli's Mandragola und Cecchi's Assiuolo. Es waren zwei Bühnen errichtet, die eine mit Decoration von Francesco Salviati, die andere mit solcher von Bronzino, und man spielte abwechselnd einen Act aus dem einen und dem anderen Stücke.

Aufführungen von Comödien veranstalteten häufig die Akademien, vor allen mit besonderem Eifer die Intronati von Siena, ferner lustige Gesellschaften, wie die Compagnia della Cazzuola in Florenz, und Studenten der Universitäten. Sogar in die Frauenklöster drangen die weltlichen Vorstellungen; z. B. von der wenig sauberen Floria Antonio Vignali's erfahren wir aus Prolog und Epilog, daß sie von Nonnen gespielt wurde.

Bei diesem so großen Interesse des Publikums für die Comödie

ist es begreiflich, daß die Zahl der Lustspieldichter außerordentlich zunahm. Die Widmung von Varchi's Suocera und der Prolog des Lasca zugeschriebenen Arzigogolo klagen, jedermann glaube Comödien machen zu können, bis hinab zu den unwissendsten Handwerkern. Es bildete sich bald ein Conventionalismus, ein Repertorium von dramatischen Mitteln, und die große Menge der damals entstandenen Stücke hat solche Aehnlichkeit in der Anlage, daß man nach dem Anfange schon die Entwickelung ungefähr voraussagen kann. Indessen lassen sich verschiedene Richtungen unterscheiden, und manche Stücke besitzen mehr Originalität.

Die Darstellung der vulgären Realität nach der Weise der scherzhaften Novellen und Pietro Aretino's finden wir wieder in der Ruffiana von Ippolito Salviani (geb. in Rom 1514, gest. ebendort 1572), welcher Arzt Papst Pauls IV. war und bekannt namentlich durch naturgeschichtliche Werke. Die Comödie wurde in einem Jahre (1552) vier Mal in Rom und anderswo gegeben. Hier betrügt die Kupplerin Jacovella eine alte Venetianerin Perina und deren Tochter, die Courtisane Cipria, zu Gunsten des jungen Wüstlings Polidoro, um sie für ihre Habsucht zu strafen, rächt sich an zwei anderen Anbetern der Cipria, dem Procurator Mess. Anselmo und dem Gerichtsboten (cursore) Mess. Claudio, wegen ihres Geizes, indem sie sie nach sehr unbequemen Abenteuern leer ausgehen läßt, verschafft noch dem jungen Secretär Mess. Panfilo in Claudio's Kleidung Zutritt zu dessen Frau, der hübschen Isabella, und weiß schließlich die Unschuldige zu spielen uud mit jedermann in Freundschaft zu bleiben. Das Ganze ist nicht erbaulich, aber ergötzlich, besonders die Verwirrung, die dadurch entsteht, daß jeder im Anzuge des anderen erscheint, die Kleider immer von einem zum anderen wandern, ehe sie ihren Eigenthümer wiederfinden, sehr comisch auch, was Isabella dem heimkehrenden Gatten über das in seiner Abwesenheit Vorgefallene auftischt.

An Agnolo Firenzuola's Trinuzia, welche eine sehr unwahrscheinliche und schlecht erfundene Intrigue hat, sind das Beste die Possen mit dem einfältigen Doctor Rovina, den die Bedienten abwechselnd foppen; sie verkleiden ihn, machen ihn glauben, er sei todt, oder er sei nicht er selber, wie es in der Novelle dem Grasso

Legnaiuolo geschieht; sie discutiren mit ihm in comischen Syllogismen, so daß er mit seiner Schulweisheit sich besiegt erklären muß.

Ein Stück ganz in der Manier Pietro Aretino's haben wir in der bedeutend später entstandenen Leonida von einem Benetto Ghirardi (1585). Die Liebesintriguen treten hier zurück, bilden fast nur den Rahmen, und in demselben entwickelt sich eine lange Reihe von realistischen Scenen, ausgeführt um ihrer selbst willen und ohne Rücksicht auf die Composition des Ganzen, welches damit, wie bei Pietro, einen gewaltigen Umfang und eine große Zerfahrenheit erhält. Die verschiedenen conventionellen Typen treten fast sämmtlich auf, die Courtisane Doralice, die alte Kupplerin Lucilla, der vielgeschäftige Zwischenträger Martano, der Bravo Galdelone, der in blanker Rüstung mit lautem Säbelgerassel erscheint, stets umherschleicht und eine große Waffenthat thun will, aber nie dazu kommt, weil immer etwas fehlt und nicht in Ordnung ist, der Parasit Gorgia, der jenen prügelt, ihm Waffen abnimmt und sie gegen Würste umsetzt. Diese Figuren, obgleich traditionell, sind hier lebendig und gut gezeichnet, ihr Treiben, wie bei Pietro, in derber Weise nach der Wirklichkeit copirt. Auch der Geizhals Spinellone und der Diener Orillo, der mit der Doralice den Spröden spielt, sind geschickt charakterisirt. Die Liebhaber thun in den ersten 4 Acten fast nichts, jammern nur, haben Gespräche mit ihren Damen am Fenster und contrastiren mit den anderen Gestalten durch ihr Pathos und den rhetorischen Schmuck ihrer Reden, welche aber nicht ohne Kunst und einen gewissen Adel sind.

Pietro Aretino hat offenbar bisweilen wirklich lebende Personen auf die Bühne gebracht; so that auch Annibal Caro in seinen Straccioni. Es wäre die Weise der alten attischen Comödie, nur ohne ihre satirische Absicht. Als Ippolito Petrucci, Rector der Universität Bologna, das Stück von Caro zur Aufführung wünschte, schrieb ihm derselbe den 21. Februar 1564, es seien mehr als 20 Jahre, daß er es auf den Wunsch seiner vornehmen Gönner verfaßt habe, bei einer bestimmten Gelegenheit und mit Personen, die, damals allgemein bekannt, vielleicht Effect machen konnten, nicht aber nach so langer Zeit und an einem anderen Orte als Rom. Er hätte also die Straccioni gegen 1544 geschrieben und auf Antrieb Pier

Luigi Farnese's, in dessen Diensten er damals stand; doch mag er das Alter des Stückes etwas übertrieben haben. Man sah in Rom ein wunderliches altes Brüderpaar, Giovanni und Battista, welche, aus Chios stammend, einen Proceß gegen die Grimaldi von Genua führten. Sie waren halb närrisch, gingen vernachlässigt und schmutzig umher, mit herabhängenden Haaren, langen über und über geflickten Mänteln, weshalb man sie die Zerlumpten (straccioni) nannte; man sah sie stets zusammen; sie thaten, sprachen dasselbe, redeten zu gleicher Zeit, der eine das Echo des anderen. Der eine war dann gestorben; aber sie waren so sehr ein und dasselbe, daß man sie beide als lebend oder beide als todt betrachten konnte. Caro mit einer hübschen, originellen Idee läßt in der Comödie diese armen, alten Narren reich, vernünftig und glücklich werden. Sie gewinnen ihren Proceß, und durch eine Reihe unerwarteter Zufälle umgiebt er sie mit lieben Verwandten, läßt sie den Frieden und Segen der Familie wiederfinden und die Gelegenheit, ihre rechtschaffenen Herzen zu zeigen. Dabei spielt die sonst so oft verspottete Justiz ausnahmsweise eine sehr vortheilhafte Rolle; ein braver Sachwalter wird der Vermittler alles dieses Glückes. Noch eine lebende Person tritt auf, der Buchhändler Barbagrigia, wie sich pseudonym der Verleger von Caro's Nasea und dessen Commentar zur Ficata Molza's und von Pietro Aretino's Dialoghi nannte, d. h. Antonio Blado von Asola. Auch den wahnsinnigen Mirandola, der Gegenstand einer comischen Episode ist, wird man in Rom gekannt haben. Diese Porträts sind sehr wohl gelungen; dabei ist der Ton vielfach warm und gehoben, wahrhaft affectvoll im Munde des edlen Liebespaares Gisippo und Giulia, und dem poetischen Magier wird man vielleicht auch die außerordentlichen Mittel, die unwahrscheinliche Rückkehr der Todtgeglaubten an einem Tage, verzeihen, die er anwendet, um seine beiden alten Originale glücklich zu machen.

Den Einfluß von Machiavelli's Stücken finden wir vor allem deutlich ausgeprägt in dem Assiuolo von Giovan Maria Cecchi (1550). Zwei junge Leute betrügen einen alten Ehemann, ein Factum, welches nach dem Prologe wirklich kurz vorher in Pisa stattgefunden hätte. Es sind zwei Studenten Giulio und Rinuccio, welche beide die schöne Oretta, Gattin des eifersüchtigen und geizigen

Doctor Ambrogio, lieben. Der letztere selbst ist vernarrt in Rinuccio's Mutter Anfrosina, welche mit der Oretta übereinkommt, ihn zum Scheine zu sich zu bestellen, damit ihn die junge Frau, als Mann verkleidet, überraschen könne. Das erfahren die Studenten; Rinuccio sendet, auf Giulio's Rath, einen Brief an den Doctor, der ihn einladet, und will sich, während Ambrogio's Abwesenheit, selbst zur Oretta begeben; aber Giulio's Diener Giorgetto, um vielmehr seinem Herrn die Geliebte zu verschaffen, schreibt im Namen Anfrosina's an Oretta und sendet die Mannskleider. Den Alten sperren sie Abends, als er zum Stelldichein kommt, unter einem Vorwand in den Hof und lassen ihn da frieren und vergeblich den Ruf der Eule (assiuolo) chiù ausstoßen, der verabredetermaßen im Falle der Gefahr den närrischen Diener Giannella herbeirufen sollte. Oretta wird von Giulio empfangen; Rinuccio findet im Hause Ambrogio's statt der Geliebten deren Schwester Violante, die längst für ihn glüht. Ambrogio macht sich endlich frei, glaubt seine Frau mit einem Liebhaber zu ertappen und holt deren Brüder, sie öffentlich zu beschämen, wird aber überlistet, seines eigenen nächtlichen Abenteuers überführt, und muß den Studenten, welche herbeikommen, Frieden zu stiften, noch seinen Dank sagen, mit dem Versprechen, nicht mehr eifersüchtig zu sein. Das Ende ist dasselbe wie in der Mandragola und der Machiavelli zugeschriebenen Comödie in Prosa, die in Wahrheit Lasca's Farce Il Frate ist, und mit beiden Stücken zeigt sich auch sonst große Aehnlichkeit. Doni lobte den Assiuolo auch wegen der geschickten Entlehnungen aus verschiedenen Novellen Boccaccio's, an denen der Schluß reich ist; „denn im Grunde“, sagte er (Marmi, p. 53), „ist das Dichten ein Faden, der aus einer von verschiedenem Flachs gesponnenen Strähne hervorkommt“, und er selbst befolgte diesen Satz und eignete sich die Fabel von Cecchi's Stück mit Aenderung der Personen für seinen Stufaiuolo (Bademeister) an, indem er sie moralisch säuberte, aber ihr damit auch ihre Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit raubte.

Giordano Bruno's Candelaio (1582) bringt in die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit eine tiefere Bedeutung; durch die groben und theilweise unfläthigen Späße geht ein melancholischer Zug, die

Betrachtung des Philosophen über die menschliche Natur. Drei Zweige der ewigen Narrheit hat er verkörpert in dem verliebten, geizigen alten Bonifacio, der sein hübsches Weib Carubina verschmäht und der Courtisane Vittoria nachläuft, in dem auf sein eitles Wissen stolzen Pedanten Manfurio und in dem habsüchtigen Bartolomeo, der von dem Betrüger Cencio das Goldmachen erlernt zu haben meint. Eine Rotte von Gaunern und Dieben, welche in der Solidarität ihrer Verbindung, in ihrer Verschlagenheit, Unverschämtheit und rohen Lust an Quälereien uns das getreueste Abbild der Spitzbubenwelt von Neapel giebt, macht sich mit jenen dreien zu schaffen, und ihre Thorheit wird mit einer Grausamkeit bestraft, welche in das Lachen des Zuschauers ein peinliches Gefühl mischen muß. Bonifacio denkt durch den angeblichen Magier Scaramure das Herz seiner Vittoria zu gewinnen und wird, auf Veranstaltung der letzteren und der Kupplerin Lucia, die mit seiner Knickerei unzufrieden sind, von seiner eigenen Frau statt der Geliebten empfangen, dann vor der Thüre von dem Maler Giovan Bernardo, in dessen Gestalt er sich vermummt hatte, angefallen und von den als Polizei verkleideten Schelmen fortgeschleppt, während der Maler nicht ohne Mühe seiner glühenden Leidenschaft bei Carubina Gehör verschafft. Scaramure überzeugt den Alten, der im Polizeigewahrsam zu stecken meint, daß an allem nur ein Mißgriff in den ihm vorgeschriebenen magischen Künsten schuld war, befreit ihn und erwirbt noch seinen Dank, und Bonifacio muß seine Frau und deren Beschützer, den Maler, mit großer Erbärmlichkeit um Verzeihung bitten. Bartolomeo wird von Cencio, nachdem er ihn reich bezahlt hat, im Stiche gelassen, fällt gleichfalls den falschen Sbirren in die Hände, wird ausgeraubt und mißhandelt. Dem armen Manfurio spielen sie eine ganze Reihe boshafter Streiche; mit dem Hohn und dem Schaden erhält er einen Regen von Prügeln; aber die gelehrte Narrheit ist die hartnäckigste; ihn hat alles Ungemach nicht geheilt, und er epilogisirt zum Publikum in demselben gravitätischen Tone pedantischen Unsinns, wie er begann.

In diesen Comödien ist die classische Nachahmung weniger sichtbar; bei den meisten anderen Stücken der Zeit tritt sie weit stärker hervor. Manche lieferten nichts weiter als die Uebersetzung einer römischen

Comödie mit Zurichtung von Namen und Verhältnissen auf die Gegenwart, für welche Modernisirung ja einige der Originale besonders bequem waren. So folgt Lodovico Domenichi in seinen Due Cortigiane (1563) den Bacchides von Plautus Wort für Wort, indem er die Scene nach Pisa verlegt, die Bacchides zu zwei Isabellen, den prahlerischen Soldaten zu einem spanischen Capitän macht, u. s. w. Freiere Bearbeitungen, doch immer noch mit beständigem Anschluß an das Vorbild, sind Firenzuola's Lucidi und Trissino's Simillimi (1548), welche Plautus' Menaechmi wiedergeben, und Lodovico Dolce's Capitano (1545), der auf dem Miles Gloriosus beruht. Derselbe Dolce hat im Marito (1545), obgleich er die Fabel des Amphitruo bis in das Einzelne reproducirte, dennoch ihren Geist geändert, indem er sie ganz in das Menschliche übertrug, an Stelle der Götter irdische Doppelgänger von Herrn und Diener setzte, und dadurch die Unwahrscheinlichkeit und Unsittlichkeit auf's äußerste steigerte. Dagegen hat Giovambattista Gelli, wenn er für seine Sporta (1548) den Stoff aus der Aulularia entlehnte, sich eine große Selbständigkeit bewahrt; so ist namentlich die Figur der Monna Lisabetta, der Mutter des Liebhabers Alamanno, so gut wie ganz neu. Diese Alte, welche kaltherzig sich und anderen das Leben schwer macht, welche darauf pocht, daß sie mit ihrer Mitgift das Geld in das Haus gebracht hat, und, nachdem der Mann gestorben, ihr alles zugehört, ist eine Gestalt aus dem damaligen florentinischen Leben. Nach dem Zeugnisse von Jacopo Gaddi und Giuliano Ricci wäre aber der eigentliche Verfasser der Sporta garnicht Gelli, sondern kein geringerer als Machiavelli; er hätte sie unvollendet hinterlassen, die Fragmente seien Gelli in die Hände gefallen, und dieser habe sie mit geringen Zusätzen als sein Werk herausgegeben. Auch Lasca meinte wohl die Sporta, wenn er in mehreren Sonetten Gelli des Diebstahls an Machiavelli anklagte. Allerdings finden sich Entlehnungen aus des letzteren Clizia und der ihm zugeschriebenen Comödie in Versen auch in Gelli's anderem sehr unbedeutenden Lustspiel L' Errore (1555).

Oefters hielten sich die Dichter, ohne ein bestimmtes Original vor sich zu haben, doch durchaus in dem Kreise der classischen Gestalten und Intriguen, auch auf die Gefahr hin, dadurch mit ihrer

eigenen Zeit in Widerspruch zu gerathen. Diesen Fehler beging Ariosto in seinem ersten Stücke, der Cassaria, und so finden wir ihn wieder in Luigi Alamanni's Flora (gegen 1550) und in der fast gleich betitelten Floria von Antonio Vignali aus Siena, der als Mitglied der Akademie der Intronati l' Arsiccio hieß und 1559 in Mailand als Secretär des Gouverneurs Cardinal Madrucci starb. Auch diese Comödien drehen sich um Liebesverhältnisse zu Sclavinnen und den Ankauf derselben aus Liebe, wie dergleichen damals gewiß kaum noch in Italien vorkam, wenn auch ein geringer Rest der Sclaverei fortbestand. Luigi Groto bemerkte das richtig, als er bei Bearbeitung des Epidicus in seiner Emilia die Handlung nach der Türkei verlegte, um ohne Scheu vor Unwahrheit Sclaven und Sclavinnen auftreten lassen zu können.

Das Gewöhnlichste ist in der Zeit ein solcher maßvollerer Anschluß an die Antike, wie wir ihn in Ariosto's späteren Stücken haben. Ariosto ward allgemein als der bedeutendste Lustspieldichter des Jahrhunderts betrachtet, und Giraldi in seinem Discorso erklärte nur die für lobenswerth, welche ihm nachahmten. Einer der größten Verehrer Ariosto's und mit ihm noch persönlich befreundet war Ercole Bentivoglio, von der Familie, welche bis 1506 die Herrschaft von Bologna besessen hatte. Er kam als Kind 1513 nach Ferrara, stand im Kriege gegen Florenz (1529) als Capitän in päpstlichen Diensten, hielt sich in späteren Jahren meist in Venedig auf und starb hier den 6. November 1573. In seinen 6 Satiren bleibt er hinter seinem Vorbilde Ariosto weit zurück, fällt aus dem familiären Ton leicht in das Vulgäre und wieder in das abstract Lehrhafte. Von seinen beiden Comödien (1544) ist die eine I Fantasmi eine freie Bearbeitung von Plautus' Mostellaria mit einigen glücklichen neuen Zügen. In dem anderen Stücke Il Geloso bringen Verkleidungen, Verwechselungen, zufällige Begegnungen mehrere recht ergötzliche Auftritte hervor, und das Ganze ist, wenn auch wenig wahrscheinlich, doch voll bunter Abwechselung und zu augenblicklicher Unterhaltung nicht übel erfunden.

Doni, in seiner Biblioteca, in einem Briefe an Ercole Bentivoglio, vindicirte ihm die Palme als Comödiendichter seiner Zeit; dieses war nur eine der groben Schmeicheleien, wie die Literaten

sie den vornehmen Gönnern sagten. Aber in einem Punkte hielten die meisten Bentivoglio für glücklicher als Ariosto, nämlich in der Wahl der äußeren Form. Er verwendete nicht den sdrucciolo, sondern die sciolti piani (elfsilbige reimlose weibliche Verse) und brachte sie durch Brechung der Prosa nahe, so daß das Metrum nur hin und wieder sich stärker fühlbar macht, die Rede hebend und veredelnd. Bezüglich der passenden Form für die Comödie herrschte Unsicherheit. Als Darstellung privater Verhältnisse, der Sitten und Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens sollte sie von diesem auch die ungezwungene, familiäre Sprache haben; das Natürliche war daher die Prosa, wie sie schon der Prolog der Calandria empfahl und die Meisten sie auch gebrauchten. Aber andererseits war das Lustspiel doch ein dichterisches Werk, für welches die poetische Form nothwendig schien, und die Fanatiker des Alterthums besonders, wie Giraldi, tadelten die Comödien in Prosa. Indessen die Schwierigkeit war, einen geeigneten, nicht zu solennen Vers zu finden. Den sciolto piano verwendete zuerst, und schon vor Bentivoglio, Agostino Ricchi in seiner 1529 in Bologna vor Karl V. und Clemens VII. aufgeführten Comödie I tre Tiranni. Speroni in dem geistlosen Fragmente eines Lustspiels, das er sehr wohl that nicht zu vollenden, bediente sich derselben Form wie in seiner Tragödie. Luigi Alamanni in der Flora ließ 13, 15, 16 und 17 silbige Verse wechseln, womit er das mannichfaltige Metrum bei Plautus und Terenz nachahmen wollte. Die sdruccioli gebrauchten später D' Ambra, in zweien seiner Stücke, Dolce und Luigi Groto. Cecchi, der 1550 eine Anzahl Comödien in Prosa veröffentlicht hatte, arbeitete dann die meisten, wie Ariosto, in Versen um und schrieb in solchen die späteren, theils in sdruccioli, theils in piani. Die piani verwendeten auch Trissino in den Simillimi und Lionardo Salviati im Granchio. Der letztere hat sie absichtlich so nachlässig behandelt, die Verse syntactisch so eng verbunden, daß man sie kaum von Prosa unterscheiden kann; Cecchi trennt sogar Worte am Ende des Verses. Man sieht also, daß man sich hier nur einem Vorurtheil fügte; wenn man Verse schrieb und ihren rhythmischen Charakter doch möglichst auszulöschen strebte, so war es einfacher bei der Prosa zu bleiben, die denn auch den Sieg davontrug: „Und nur Pedanten

sieht man dabei bleiben, Comödien ferner noch im Vers zu schreiben", sagte Lasca (Rime Burl. 426).

Francesco D'Ambra aus Florenz war Mitglied der florentinischen Akademie und 1549 deren Consul; er starb 1558. Die erste seiner 3 Comödien, Il Furto, in Prosa, ward 1544 mit großem Prunk in der Akademie gegeben, die Bernardi 3 Jahre später (1547) im großen Saale des Herzogs Cosimo. Die Cofanaria wurde erst nach des Verfassers Tode 1565 bei der Hochzeit des Prinzen Francesco de' Medici gespielt. D'Ambra besitzt ein besonderes Geschick, immer neue Zwischenfälle auszusinnen und eine gewaltige comische Verwirrung durch Verkennung von Personen, Mißverständnisse, falsche Beschuldigung u. dgl. hervorzurufen. Als Beispiel mögen die Bernardi dienen, das gelungenste seiner Stücke. Giulio, der Sohn Girolamo's, aus Palermo seiner Vaterstadt wegen Theilnahme an einem Todtschlage entflohen, lebt in Florenz bei Fazio Ricoveri unter dem Namen Bernardo Spinola, der einem genuesischen Freunde gehört. Dieser Giulio ist abwesend in Rom, um Geld einzucassiren, und da er nicht zur Zeit zurückkehrt, wird Fazio besorgt. Alamanno, welcher eine Lucrezia, die Tochter Cambio Ruffoli's, liebt, während sein Freund Giulio unter seinem falschen Namen Bernardo ihr zum Schein den Hof macht, schreibt, um sie herauszulocken, einen fingirten Brief, als von Bernardo, und derselbe fällt dem Vater Cambio in die Hände, welcher mit List nun Alamanno in sein Haus zieht, und, ohne ihn zu sehen, in der Meinung, es sei Bernardo, d. i. Giulio, dort einschließt. Inzwischen kommt der wahre Bernardo aus Genua, um seinen Freund Giulio aufzusuchen, nachdem er ihn vom Banne gelöst und erfahren hat, daß dessen verlorene Schwester Spinetta sich in Florenz befindet. Da er sich mit seinem richtigen Namen Bernardo Spinola nennt, hält man ihn für einen Betrüger; er nennt sich darauf Giulio Siciliano; aber der Vater Giulio's ist, aus langer Sclaverei befreit, ebenfalls nach Florenz gekommen und erklärt ihn nun wiederum für einen Betrüger. Endlich kehrt Giulio selbst zurück, und ihm wird jetzt alles zugeschrieben, was in Bernardo's Namen inzwischen geschehen ist. So folgen sich eine ganze Reihe von Scenen, in denen beständig der Ehrliche für einen Gauner

gehalten wird, und es heftige Schimpfworte regnet. Freilich, wie sollte Giulio nicht seinem besten Feunde gesagt haben, daß er sich seit 12 Jahren seines Namens bediene, und wie ist es denkbar, daß Giulio mit der Lucrezia schön thut, um sie dem Freunde Alamanno zu überliefern, und Alamanno mit der Emilia, damit sie Giulio zu Theil werde? Indessen ist diese grenzenlose Verwickelung doch mit solcher Rapidität und Lebendigkeit dargestellt, daß sie momentan das Interesse zu fesseln vermag.

Von den Elementen der classischen Nachahmung ist das eine Allen im 16. Jahrhundert gemeinsam, die Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit. Es war dieses eben für die Comödie keine sehr drückende Fessel, und so giebt es kein Stück jener Epoche, mag es auch durchaus modern sein, welches sich ihr nicht fügte. Die Handlung geht immer in wenigen Stunden, höchstens einem Tage vor sich, und ohne Wechsel der Scenerie. Und zwar ist es dieselbe Scenerie wie bei den Alten, eine Straße, ein offener Platz, an den die Häuser der Betheiligten stießen, und dazu meist bekannte öffentliche Gebäude, welche die bestimmte Stadt dem Zuschauer alsbald charakterisirten; war es Florenz, so sah man Sta. Maria del Fiore oder eine andere größere Kirche; war es Rom, so wurde Colosseum und Pantheon oder dgl. sichtbar. Die Personen reden auf der Straße, in den Thüren, an den Fenstern oder ungesehen im Hause. Man konnte ohne viel Mühe die Scenen verbinden, an diesem gemeinsamen Orte jeden kommen und gehen lassen, wie man wollte. Man befand sich eben in demselben Lande, wo die classischen Comödien entstanden, und, wie im Alterthum, spielte sich weit mehr von dem privaten Leben außerhalb des Hauses ab als im Norden oder auch heut in Italien. Manches ward freilich nothgedrungen auf die Straße verlegt, was nicht dahin gehörte; jedenfalls aber, wenn man schon die Einheit des Ortes wahren wollte, so war die Beibehaltung auch der Straßenscene ein Glück; sie erlaubte eine ganz andere Entfaltung des Lebens als die Nüchternheit von vier Wänden. Man hatte fast noch die Freiheit der Repräsentationen, wo jemand sich vor den Augen des Zuschauers von einer Localität zur anderen begab; Pietro Aretino's Messer Vergolo in der Talanta reitet auf der Bühne umher und besichtigt

die Alterthümer Roms; in Andrea Calmo's Rodiana kommt der Soldat Diomede an das Stadtthor von Parma, läßt sich vom Zolleinnehmer Naso zum Hause der Sofronia führen und unterwegs die Sehenswürdigkeiten der Stadt zeigen.

Nicht so allgemein, aber doch vorzugsweise geschah nach Art der antiken Comödie die Schürzung und Lösung des Knotens, die erstere durch Anzettelungen von Dienern, die letztere durch Wiedererkennungen. Verlust und Wiederauffindung von Angehörigen konnten allerdings die Dichter in jener Zeit wahrscheinlicher machen als heut. Es hieß, das Kind sei bei der Plünderung Roms (1527), bei der Belagerung von Florenz (1530) oder bei anderen bekannten historischen Catastrophen von seiner Familie getrennt worden. Oder es war von den Türken oder Mauren geraubt worden, als es am Meeresufer spielte, oder jemand war auf einer Seereise den Piraten in die Hände gefallen und lange Zeit verschollen. Alles das kam oft genug vor; aber die Wiederkehr im rechten Momente blieb unwahrscheinlich, und die beständige Anwendung dieses bequemen Mittels, um den festgeschürzten Knoten zu zerschneiden, war unkünstlerisch. Von diesem Mißbrauche der Erkennungen sind nur wenige frei; keiner hat ihn aber wohl weiter getrieben als Giammaria Cecchi. In seinen zahlreichen Comödien, dem Diamante, den Rivali, Sciámiti, Pellegrine, und wie sie alle heißen mögen, combinirt er fortwährend verschiedene Personen, die scheinbar nichts mit einander zu thun haben und nahe verwandt sind, ohne es zu wissen. Er läßt sie lange Jahre neben einander leben; der Vater will die Tochter, der Bruder die Schwester heirathen, welche er nicht kennt. Dann heißt es auf einmal, der und der sei nicht, wofür man ihn hält; er hat seinen Namen geändert, seine Vaterstadt verlassen aus den und den Gründen, seine Familie ist da und dahin zerstreut worden, und es folgt eine lange, minutiöse Erzählung, um es glaublich zu machen.

Ein richtigerer Geschmack empörte sich gegen diese abgebrauchten Erfindungen. Ippolito Salviani im Prolog der Ruffiana, Gelli in dem der Sporta, Andrea Calmo in dem der Saltuzza tadeln sie als veraltet, dem Publikum schon zum Ekel geworden und der Sitte der Zeit widersprechend, und besonders erklärt sich auf das

Entschiedenste gegen sie Lasca im Prologe zur Gelosia, und in demjenigen der Strega sagte er: „es giebt keine Sclaven mehr, keine angenommenen Kinder; es kommen keine Kuppler, um Mädchen zu verkaufen, und die heutigen Soldaten nehmen, bei den Plünderungen der Städte und Castelle, nicht mehr kleine Mädchen in Windeln mit, um sie als ihre Töchter aufzuziehen und ihnen die Mitgift zu geben, sondern denken darauf zu rauben, soviel sie können“ . . . Aber trotzdem fiel man immer in den Fehler zurück, ja zuweilen die selbst, welche ihn verurtheilt hatten; auch in einem Stücke Lasca's, den Parentadi, sind Wiederfindungen benutzt. Die Meisten waren eben nicht geschickt genug, ein anderes Mittel der Lösung auszusinnen.

Bernardino Pino von Cagli machte hierzu einen eigenthümlichen Versuch in seiner Comödie Gli Ingiusti Sdegni (1553). Hier bewegen nicht äußere Zufälle, sondern Vernunftgründe die Personen, welche das Geschick der Liebenden in Händen haben, zur Aenderung der ihnen anfangs ungünstigen Absichten. Der alte Messer Tiberio möchte die Wittwe Armodia heirathen, scheut sich aber, bei seinen Jahren seine Liebe sehen zu lassen; Panetio, der Sohn eines verstorbenen Freundes, den er aufgezogen hat, soll das zuwege bringen und tritt deshalb in den Dienst der Wittwe als Begleiter ihres Sohnes Licinio. Nun will Armodia in der That Tiberio's Hand annehmen; aber Licinio soll des Alten Tochter Teodora freien, welche vorher dem Flavio, Sohn des Geizhalses Pandolfo, bestimmt war, und Panetio soll Delia erhalten, die schöne, jedoch arme Pflegetochter Armodia's. Allein Panetio liebt Teodora, Licinio Delia, Flavio eine Courtisane Aurelia. Panetio ist der edelste Charakter, bekämpft die eigene Neigung und bemüht sich, Licinio zu überreden; da der letztere sich hartnäckig weigert, seiner Mutter und Tiberio's Wunsch zu erfüllen, geben diese Panetio die Schuld und grollen ihm heftig (gli ingiusti sdegni). Endlich belauscht der Alte eine Unterredung Panetio's mit dem braven Diener Carlo, erkennt des ersteren redliche Absichten, billigt seine einsichtigen Darlegungen und ist bereit, ihm seine Tochter zu geben, während die Wittwe sich dem Schmerze ihres Sohnes fügt. Auch die Courtisane ist edel und tugendhaft, eine Vorläuferin der

Cameliendamen; die glühende Liebe zu Flavio hat sie bekehrt, und sie will nur, daß er ihr noch ein Jahr gehöre; dann mag er sich vermählen; sie wird sich einem frommen Lebenswandel weihen. Man freut sich der auf der damaligen Bühne ungewöhnlichen Ehrbarkeit und kann dem Stücke eine gewisse Originalität nicht absprechen. Es fand jedenfalls bedeutenden Beifall; Rafaello Martini nennt es rühmend im Prologe seines Amore Scolastico.

Von der Belehrung, welche der Zuschauer aus der Comödie zu schöpfen haben müsse, redeten, wie Bernardino Pino in seinem Prologe, viele andere; aber nicht allen war es Ernst damit wie ihm. Girolamo Razzi, der unter dem Namen Silvano in das Kloster Sta. Maria degli Angeli eintrat, hatte vorher in jungen Jahren drei Comödien verfaßt. In dem Prologe zur Balia (gegen 1560) tadelt er die Possenhaftigkeit des Lustspiels seiner Zeit, während doch die Bühne den Zweck habe, klüger und besser zu machen durch die Beispiele, welche sie uns zeige, und er klagt, daß sein erstes Stück die Cecca als zu ernst wenig Beifall gefunden habe, weswegen er dieses zweite garnicht habe an die Oeffentlichkeit bringen wollen. Und doch ist in der Cecca von hoher Moralität nicht viel zu bemerken, und auch in der Balia finden sich wohl einige tugendhafte Betrachtungen; jedoch geschieht so manches, was uns anstößig genug erscheint, und die Hauptmissethäterin, die Amme, wird nicht bestraft, da sich alles noch zum Guten wendet. Aber in einer Person, der Lesbia, welche allen Gefahren mit hohem Sinne siegreich widersteht, ist doch hier die sittliche Reinheit und ihr schließlicher Lohn dargestellt, und in noch höherem Grade findet dieses in dem dritten Stücke Razzi's, der Gostanza, statt. Die Heldin Gostanza hat sich ihrem Geliebten Antonio, zu dem sie von Kindheit an eine keusche Neigung hegte, anverlobt und ihm versprochen, nie einem anderen zu gehören, und, als ihr Vater sie zur Ehe mit Lionardo zwingt, bewegt sie diesen dazu, jenen ersten Bund zu respectiren. So leben sie 10 Jahre; Lionardo ist seiner scheinbaren Gattin Freund, Vater, Bruder, wünscht selbst nichts sehnlicher, als Antonio wiederzufinden, und sucht ihn mehrmals mit Gefahr des eigenen Lebens. Antonio aber weilt seit 6 Jahren in der Nähe der Geliebten; als spanischer Capitän verkleidet und allen,

auch ihr selbst unkenntlich, weiht er ihr eine ehrfürchtige Huldigung. Nachdem er ihre und Lionardo's Tugend völlig erprobt hat, tritt er hervor, erhält die Hand seiner Gostanza, und Lionardo heirathet Antonio's verwittwete Schwester. Alle wetteifern hier im Edelmuthe, und so sind die Nebenpersonen voll Rechtschaffenheit und Vernunft; nur mit dem Pedanten wird ein Scherz getrieben.

Aehnliche Klagen, wie Razzi, führte Benedetto Varchi, in der Widmung seiner Suocera an Herzog Cosimo, über die Unsittlichkeit der vorhandenen italienischen Comödienliteratur, und sein Stück ist in der That gar moralisch, aber dabei sehr nüchtern, weitschweifig, interesselos, lange Reden, viele endlose Monologe, und immer wird man die Tugend schlecht durch Langeweile lehren. Dabei ist doch die Grundlage der Handlung, nach modernen Begriffen, durchaus nicht so erbaulich, da die Suocera in der Hauptsache nur Terenz' Hecyra ist, welche Varchi oft genug einfach übersetzt, dann auch wieder verwässert und ungeschickt durch zwei andere, geistlose Erfindungen erweitert. Varchi sah nicht, wie unwahrscheinlich in der Gesellschaft seiner Zeit ein solches Vorkommniß war, wie das, auf welchem die Verwickelung bei Terenz beruhte, und sucht auch nicht einmal durch Angabe näherer Umstände die Sache glaublicher zu machen; offenbar war ihm das peinlich; denn, was zwischen Gismondo und Argentina geschehen, gab seinen Zuschauern doch ein recht schlechtes Beispiel.

Lasca, der mit seinem Spotte auch die Freunde nicht verschonte, hat sich über Varchi's Comödie in einem Sonette lustig gemacht (Con meraviglia e con gran devozione). Er war einer der zahlreichen Schriftsteller, welche inmitten dieser Zeit des Classicismus sich gegen die Nachahmung der Alten auflehnten und sie als Pedanterei verlachten. Man setzt die Handlung der Stücke in die gegenwärtige Zeit, heißt es im Prologe der Gelosia, und in die modernen Städte, und führt alte und verschwundene Gebräuche, antike Sitten ein, mit der Ausrede, daß es Plautus, Terenz und Menander so gemacht hätten; wenn man keine Erfindung habe, sei es doch besser, einfach zu übersetzen und nicht das Fremde und das Eigene zusammenzuflicken und zu verderben. Und gegen Varchi und die, welche so dachten wie er, wendet er sich insbesondere mit dem

witzigen Dialoge zwischen Prologo und Argomento, welcher der Strega vorangeht. Prologo redet gerade wie Varchi, fast mit denselben Worten, von dem Hauptzwecke der Comödie als Beispiel der Sitten und Spiegel des Lebens, von ihrer Würde und Lehrhaftigkeit, und Argomento erwidert, das sei alter Kram; heut' gehe man nicht mehr in die Comödie, um leben zu lernen, sondern um sich zu unterhalten und zu erheitern; wer Moral lernen wolle, der gehe zur Predigt oder lese gute Bücher. Lasca selbst schrieb 6 Stücke: La Gelosia, 1550 im Palazzo Vecchio gegeben, La Spiritata, gespielt 1560 im Hause von Bernardetto de' Medici, bei einem Gastmahl zu Ehren des Prinzen Francesco; ferner La Strega (oder La Taddea), La Sibilla (oder La Medaglia), La Pinzochera, I Parentadi, die letzten vier vor 1566 verfaßt, aber nie aufgeführt und erst 1582 veröffentlicht. Allein trotz jener richtigen Grundsätze gehören diese Comödien Lasca's schwerlich zu den besseren der Zeit. Er besaß gesunden Verstand und sah die Fehler der anderen; der leichte Spott und Scherz stand ihm zu Gebote; aber für das Drama reichte sein Talent nicht aus. Wenn er auch im Einzelnen nichts aus den Stücken der Alten entlehnt, so ist doch die Intrigue, die er darstellt, die gewöhnliche, die Anschläge, Zetteleien, Possen der Bedienten, mit Lügen, Betrügen, Verkleidungen, um ihrem jungen Herrn die Geliebte zu verschaffen. Und, wenn er die Wiederfindungen fast immer vermeidet, so gebraucht er ein kaum weniger rohes Mittel der Lösung, welches auch schon Ariosto in der Lena anwandte, und das sich bei anderen wiederholt. Man veranstaltet es nämlich, daß die Liebenden sich zusammenfinden und ertappt werden, so daß sie durch das fait accompli die verweigerte Einwilligung erzwingen. In den Comödien der protestantischen Länder diente hierzu später oft der heimlich erhaschte priesterliche Segen; für das canonische Recht genügte dieser allein nicht, und der Dichter konnte ihn entbehren, ohne das Anstandsgefühl seiner Zuschauer zu verletzen. Gegen die Sitte seiner Zeit verstößt Lasca allerdings nicht; was er darstellt, könnte sich, abgesehen von manchen Zufälligkeiten, wirklich so zugetragen haben; aber es sind eben garzu unbedeutende Schwänke, und die Streiche und Possen, welche er in seinen Novellen rapid und mit so viel Laune erzählt, werden bei

der dramatischen Darstellung, in 5 Acte auseinandergezerrt, seicht und ermüdend. Alles geht in diesen Comödien so langsam und umständlich mit tausend Kleinigkeiten vor sich, daß man die Geduld verliert. Die meiste Zeit verfließt immer damit, daß die Leute verabreden, was sie thun werden, und einander erzählen, wie weit sie sind, und was sie ausgerichtet haben.

Es ist Lasca noch eine Comödie zugeschrieben worden, L' Arzigogolo; aber man kann zweifeln, ob sie von ihm ist; denn er hätte sich doch gar zu grob widersprochen, wenn er hier im Prologe das Lustspiel „Bild der Wahrheit, Beispiel der Sitten und Spiegel des Lebens" nannte, nachdem er solche Auffassung vor der Strega so entschieden bestritten hatte. Auch ist der Charakter des Stückes etwas verschieden und mehr Bewegung in demselben; der alte Sachwalter Ser Alesso, den der Diener glauben macht, er habe ihn um 25 Jahre verjüngt, und der sich nun seiner wiedererlangten Jugend entsprechend geberdet, ist wenigstens ein lustiger Narr, und sehr gelungen der verschmitzte Bauer Arzigogolo, welchem der Advocat beibringt, er solle sich vor Gericht verrückt stellen und immer pfeifen statt zu antworten, und der dann auch weiter pfeift, als sein Rechtsbeistand 2 Scudi von ihm verlangt. Lasca's andere Comödien versprechen durch ihre Titel mehrfach interessante Figuren: Die Besessene, die Hexe, die Betschwester; aber man wird enttäuscht; die Besessene kommt garnicht auf die Bühne, die anderen beiden spielen ganz nebensächliche Rollen. Er hatte auch drei kleine Stücke unter dem Titel Farcen verfaßt; nur eines derselben scheint erhalten Il Frate, welches, nach dem Prologe zu schließen, vor die Comödien fällt. Es hat nichts von dem, was man sonst damals Farce nannte, außer daß es kurz ist und nur aus 3 Acten besteht; es wurde früher irrthümlich Machiavelli beigelegt und zeigt in der That eine Nachahmung von dessen Manier, ist ein unsauberer, aber munterer Scherz, im Geiste der Novellen, wie die Mandragola.

Im allgemeinen sind die italienischen Comödien des 16. Jahrhunderts Intriguenstücke; das Interesse ruht wesentlich auf dem Geschehenden. Wohl fehlt es nicht an origineller Charakterzeichnung, vor allem bei Machiavelli, der sich mit ihr den Größten an die Seite stellt; bei Pietro Aretino, Lorenzino de' Medici, Gelli, Caro,

Giordano Bruno fanden wir interessante Gestalten. Meistens jedoch haben die Personen einen gleichförmig conventionellen Anstrich. Die Familienväter stellen uns gut die ehrsamen, oft beschränkten Bürger der Zeit dar; aber sie sehen sich alle sehr ähnlich, ohne individuelle Züge, und so gewöhnlich die Liebenden, die Diener. Unter den letzteren ist indessen bemerkenswerth als ein lebenswahrer Typus der des ragazzo, des Knaben, wie er für gewisse leichtere Dienste im Hause gehalten wurde, und der oft erscheint, ein spaßhafter und verschmitzter Bursche, der die anderen Diener neckt und tolle Streiche ausdenkt. Freilich kommt ein solcher puer auch schon bei Plautus vor (Mil. Glor. 817 ff.); aber in den italienischen Stücken ist dieser ragazzo doch originell, die Wiedergabe des abgefeimten und boshaften Gassenbuben, wie Pietro Aretino's Giannicco im Marescalco, und der drollige Farfanicchio in Salviani's Ruffiana, welcher die Leute hänselt, indem er sie immerfort wie kindisch fragt, und stets aus der Antwort eine neue Frage zieht. An Stelle des ränkeschmiedenden Dieners hat Lionardo Salviati in seinen beiden Stücken, Il Granchio (1566) und La Spina, mit Glück eine andere Figur gesetzt, einen Virtuosen der Schelmerei, welcher dieselbe fast mehr aus Lust an der Kunst als zum Vortheil treibt, obgleich er auch den letzteren nicht verschmäht.

Wie im Alterthum, so bildeten sich in der Comödie des 16. Jahrhunderts gewisse Typen heraus, welche Stände, Berufsarten, Lebensstellungen verspotten und stets mit denselben Eigenthümlichkeiten wiedererscheinen. So ward der falsche Necromant, seit der Calandria und Ariosto's Negromante, eine häufige Figur, und so die Betschwester (pinzochera) als Kupplerin. Der einfältige Rechtsdoctor kommt öfters vor, im Nicia der Mandragola, im Ambrogio des Assiuolo, im Doctor Necessitas der Talanta, im Rovina der Trinuzia; aber zur Caricatur seines Standes ward er hier noch nicht, sondern erst in der Commedia dell' arte. Der Parasit stammt aus dem Alterthum, ist jedoch bei den Italienern gewandter, rühriger geworden und übernimmt öfters die Rolle des Intriguanten. Die wichtigsten und am meisten entwickelten dieser conventionellen Figuren sind aber der Pedant und der Capitän. Der Pädagoge ward schon bei den Alten verspottet, kam aber in der Comödie

wenig zur Erscheinung (der Ludus in Plautus' Bacchides); der italienische Pedant ist so recht das Product seiner Zeit, verkörpert die einseitige, kleinliche, erstarrte Gelehrsamkeit. Er ist Schulmeister oder, gewöhnlicher, Hauslehrer, speciell der beschränkte Grammatiker, stolz auf sein eitles, staubiges, verkehrtes Wissen. Pietro Aretino, der Feind aller Pedanterei, scheint im Marescalco der erste gewesen zu sein, der ihm seine charakteristische lächerliche Gestalt verlieh, und, nachdem er in so vielen Stücken gehänselt und gequält worden, besteht er sein wahres Martyrium als Mansurio in Bruno's Candelaio, wo der Eindruck des armen Narren fast ein tragischer wird. Den ruhmredigen Capitän finden wir zuerst in dem Spanier Giglio der Ingannati (1531), dann bei Pietro Aretino in dem Tinca der Talanta; doch in der volksthümlichen Farce mochte diese, wie andere Caricaturen, schon vorher vorhanden sein. Der miles gloriosus war wohl bekannt aus Plautus und Terenz, zugleich aber eine Figur des Lebens im 16. Jahrhundert, wo der Kriegsdienst keine Pflicht, sondern ein Beruf war, der Soldat oft unblutige Schlachten schlug und seinen Muth gegen den waffenlosen Bürger zeigte. Meist ist dieser prahlerische Capitano ein Spanier; von denen dieser Nation war man gewöhnt, die größten Bravaden zu hören, und man rächte sich so auch an dem verhaßten spanischen Joch, welches auf einem großen Theil Italiens lastete.

Der spanische Capitän redet auch gewöhnlich in spanischer Sprache, welche, wie das Latein des Pedanten, zu comischen Mißverständnissen führt. Man hatte in Plautus' Poenulus das Beispiel einer Person, welche in fremder Sprache redet, und Cecchi im Prolog der Rivali beruft sich ausdrücklich auf jenes classische Vorbild sowie auf Ariosto's Cassaria, wo jemand sich der Gaunersprache bedient. Es wurde überhaupt beliebt, Personen verschiedener Zunge auftreten und durcheinandersprechen zu lassen. In Alessandro Piccolomini's Amor Costante, welchen man 1536 bei Karls V. Aufenthalt in Siena spielte, wird deutsch, spanisch, neapolitanisch, senesisch und boccaccevole geredet; auch in desselben Verfassers Ortensio treten Spanier und Deutsche auf. Solche Mischung, welche Lasca im Prologe der Spiritata verspottete, werden wir dann bei Andrea Calmo wiederfinden. Natürlicher war die Ein-

führung der Dialecte, wie man sie bei manchen Berufsarten hörte; so erscheinen öfters bergamaskische Lastträger, wie in der Calandria, D'Ambra's Cofanaria, u. s. w. oder neapolitanische Köche in Cecchi's Pellegrine. Cristoforo Castelletti aus Rom läßt in seinen drei Stücken: I Torti Amorosi (1581), Il Furbo (1584), Le Stravaganze d'amore (1587), einen Neapolitaner eine bedeutende Rolle spielen und in seiner Mundart sprechen.

Dem Streben nach dem Bunten, Unterhaltenden, Verwickelten genügte die Einfachheit der Fabel in den antiken Stücken gewöhnlich nicht, und, wo man dieselbe herübernahm, pflegte man sie durch neue Zuthaten zu erweitern und zu compliciren. So verfuhr, wie wir sahen, Gelli in seiner Sporta mit der Aulularia; so hat Luigi Groto in seiner Emilia (1579) Plautus' Epidicus außerordentlich ausgedehnt und eben dadurch seiner Frische und Munterkeit beraubt. Oft haben die Dichter auch Züge aus verschiedenen alten Comödien benutzt oder deren zwei und mehr zusammengeschmolzen, wie schon die römischen Comiker mit griechischen Stücken gethan hatten. In dieser Art verfuhr Lorenzino de' Medici in der Aridosia; aber nicht alle zeigten dabei ein solches Geschick wie er. In Cecchi's Dote ist der Trinummus recht unglücklich durch das nun schon abgebrauchte Geistermärchen der Mostellaria erweitert; in desselben Moglie (1550) verbindet sich Terenz' Andria mit den Menaechmi; in den Sciámiti sind Einzelheiten aus Mostellaria und Bacchides benutzt. In den Gelosi von Vincenzo Gabiani aus Brescia (1545) gehen die Entlehnungen aus Andria und Eunuchus durcheinander, mit ziemlich geschmacklosen eigenen Zusätzen des Autors. Niccolò Secchi aus Brescia, welcher von Karl V. und König Ferdinand in diplomatischen Geschäften verwendet, auch nach Constantinopel gesendet ward, dann (seit 1545) capitano di giustizia in Mailand war, und außer den 4 Comödien viele lateinische Poesien verfaßte, ließ 1547 vor dem Prinzen Philipp (späteren König Philipp II.) in Mailand seine Inganni aufführen, in denen er Truculentus und Asinaria vereinigte. Aus dem ersteren ist die Courtisane Dorotea, welche ihre drei Liebhaber zugleich festhalten will, der ruhmredige Soldat, den sie glauben macht, durch ihn Mutter zu sein, u. s. w., aus der zweiten die alte kupplerische Mutter der

Dorotea, die aufrichtige Liebe der letzteren zu Gostanzo und die Ueberraschung des Alten (des Arztes) am Ende durch seine Gattin. Zu alle dem fügte dann Secchi noch die Erfindung von einem Mädchen (Ginevra), die, als Jüngling (Ruberto) gekleidet, die Liebe der jungen Herrin (Portia) gewinnt und statt ihrer den Bruder (Fortunato) unterschiebt, während sie selbst den in die Courtisane verliebten jungen Herrn (Gostanzo) anbetet.

Gewisse Motive kehren in der Comödie aller Zeiten wieder und pflegen auch in der italienischen die Grundlage der Intrigue zu bilden, das Vorurtheil, die Narrheit, der Geiz der Alten im Kampfe mit der Leidenschaft der Jugend. Ein Sohn wird vom Vater genöthigt, eine zu heirathen, welche einen anderen liebt, während er selbst nach der Hand eines anderen Mädchens strebt, oder mit ihr heimlich verheirathet ist, wie in der Andria. Ein Sohn will ein armes Mädchen freien, und der Vater verlangt eine große Mitgift; ein Vater will die Tochter zwingen, einen reichen Alten zu heirathen, u. s. w. Und so wie diese ewigen Gegenstände der Comödie, so wiederholen sich oft dieselben Einzelheiten der Intrigue. Das Mädchen stellt sich krank, um der verhaßten Ehe zu entgehen; die Diener belügen und bestehlen den Vater zu Gunsten des jungen Herrn; ja dieser bestiehlt selbst bisweilen Vater oder Bruder, um eine Summe für Befreiung oder Unterhalt der Geliebten zu gewinnen, ohne viel Rücksicht auf Gesetz und Moral; das glückliche Ende schafft ja allen Verzeihung. Nicht selten macht der Diener den Alten willig, indem er ihm aufbindet, der Sohn sei in großer Gefahr, verwundet, gefangen, verfolgt oder dergleichen. Ein gern verwendeter Kunstgriff ist auch dieser, daß jemand sich für eine abwesende Person ausgiebt, die man erwartet, oder deren man bedarf, um etwas durchzusetzen, und dann die echte Person erscheint; so schon in Ariosto's Suppositi, dann in D'Ambra's Furto. in Giuseppe Leggiadro Galanni's Porzia, in Lasca's Sibilla, Cecchi's Pellegrine, G. Batt. della Porta's Fantesca.

Verkleidungen spielen keine geringe Rolle, besonders die in eine Person des anderen Geschlechtes, wodurch picante und nicht immer decente Verwickelungen hervorgebracht werden. Ein Mädchen erscheint lange Zeit im Aufzuge eines Jünglings und wird allgemein

dafür gehalten, wie die Santilla in der Calandria, die Ginevra in Secchi's Inganni, die Olimpia in Castelletti's Torti Amorosi. In Secchi's Interesse, dem Molière den Stoff zum Dépit Amoureux entlehnte, hat ein Vater, um nicht eine Wette zu verlieren, ein ihm geborenes Mädchen als Knaben aufgezogen, und dieser angebliche Sohn hat sich heimlich verheirathet, ohne daß dem Gatten selbst, der ihre Schwester zu besitzen glaubt, das Geheimniß bekannt wird. Nicht weniger beliebt war die umgekehrte Vermummung; der Liebhaber verkleidet sich als Mädchen, um sich der Geliebten besser nahen zu können, tritt als Zofe in den Dienst des Hauses, wie in Secchi's Cameriera (1583) und in Della Porta's Fantesca (1592). In dieses angebliche Mädchen verliebt sich dann gewöhnlich ein alter Narr; Gerasto glüht für die fantesca, Calandro für den verkleideten Lidio, der Dottore in Rafaello Martini's Amore Scolastico (1570) für den Studenten Curtio, der sich für die Freundin seiner Tochter Livia ausgiebt. Alessandro Piccolomini, als Mitglied der Akademie der Intronati von Siena genannt lo Stordito, läßt in seinem durch Geschick und Natürlichkeit des Dialogs ausgezeichneten Alessandro (1554) zwei Liebende, welche durch außerordentliche Ereignisse lange von ihrer Heimath und von einander fern gehalten worden, sich wiederfinden, aber beide in fremder Gestalt; Aloisio gilt als Lampridia, und umgekehrt Lucrezia als Fortunio; sie erkennen sich nicht und fühlen sich doch zu einander hingezogen.

Wir bemerkten bei Ariosto die geringe Bedeutung der jugendlichen Frauenrolle, als eine Erbschaft aus dem Alterthum, entsprechend der antiken Sitte, und nicht der modernen, wo das Mädchen selbständiger auftritt, wo wir Gegenseitigkeit der Neigung verlangen, und auch ihre Empfindungen dargestellt sehen möchten, nicht bloß von ihnen hören aus Anderer Munde. Dieser Mangel ist vielen der späteren Comödien eigen; oft genug erscheint die, um welche sich die ganze Handlung dreht, garnicht auf der Bühne, selbst da, wo das Stück nach ihr benannt ist, wie in Alamanni's Flora, in Leggiadro Galanni's Portia, in Salviati's Spina. Freilich muß man bedenken, daß die Frauenrollen noch von Jünglingen oder Knaben gegeben wurden, bis gegen 1560, und theilweise sicherlich

noch länger; denn Groto's Prolog zeigt, daß es noch bei Aufführung der Emilia (1579) so war. Die Verwendung von Schauspielerinnen wird Neuerung der commedia dell' arte gewesen sein. Diese Darstellung durch Männer mußte also schon das Interesse vermindern. Indessen fehlt es doch, wie wir gesehen haben, nicht an Stücken, wo ein Mädchen oder eine junge Frau eine hervorragende, ja sogar die Hauptrolle spielt, wie z. B. in Razzi's Gostanza, und besonders scheint es der Einfluß der Novelle gewesen zu sein, welcher der Frau in der Comödie einen größeren und directeren Antheil verschaffte. Die Novelle giebt ja überhaupt dem italienischen Lustspiel die modernsten Elemente her, und nicht unpassend rühmte Lasca von einem Lotto, um ihn als einen modernen Comödiendichter zu bezeichnen, er habe nicht Menander und Terenz, sondern Boccaccio nachgeahmt (Rime Burl. p. 424). So wie nun beim Anschluß an die Weise der scherzhaft realistischen Novelle, so konnte die Comödie die umfangreichere Rolle der Geliebten nicht entbehren, wo ihr die ernste romantische Novelle den Stoff gab oder ihren Charakter mittheilte. Da sehen wir verschmähte oder verlassene Mädchen, welche dem Geliebten nacheilen und durch aufopfernde Treue sein Herz gewinnen. Ein anonymes Stück der Akademie der Intronati, betitelt Gl' Ingannati (1531), ist geschöpft aus einer Novelle Bandello's (II, 36), aus welcher auch Shakespeare's „Was ihr wollt" stammt. Lelia soll hier den alten Gherardo heirathen, entflieht dem Kloster, in dem sie einstweilen untergebracht war, und tritt als Page in die Dienste des ihr ungetreuen Flamminio; der letztere bewirbt sich jetzt um Gherardo's Tochter Isabella, welche sich wiederum in den angeblichen Flavio, d. i. Lelia, verliebt. Da erscheint Fabrizio, Lelia's Bruder, der bei der Plünderung Roms verloren ward und der Schwester sprechend ähnlich sieht; auf ihn geht Isabella's Liebe über, und Lelia's Standhaftigkeit rührt Flamminio's Herz. In Girolamo Parabosco's Viluppo (1547) ist die verschmähte Cornelia in Mannskleidern unter dem Namen Brunetto ihrem Valerio gefolgt, während er seine eigene ihm unbekannte Schwester Sofonisba liebt. In der Leonida von Benetto Ghirardi (1585) kommt die Titelheldin in männlicher Tracht nach Pisa, und fordert Caleandro, der sie als Student in Siena verführte und nun eine

andere liebt, zum Zweikampfe heraus, will von seiner Hand sterben, um ihrem Unglück ein Ende zu machen; aber er erkennt sie und bereut. So entsteht hier überall eine affectvollere Situation, und die Leiden des weiblichen Herzens sind bisweilen in rührender Weise dargestellt. Wohl gelungen ist dieses auch in La Pellegrina, einem Stücke des Materiale Intronato, d. i. Girolamo Bargagli's, welches 1589, nach dem Tode des Verfassers, von der Akademie bei Gelegenheit von Großherzog Ferdinands Hochzeit aufgeführt ward; hier ist wärmer und wirksamer als gewöhnlich die Erkennungsscene am Schlusse, wo Drusilla die Pilgerkleider abwirft und dem jubelnden Geliebten in die Arme eilt. Gegen Ende des Jahrhunderts wird immer häufiger die Darstellung leidenschaftlicher und abenteuerlicher Verhältnisse in der Comödie, nach Art der Spanier; so in Raffaele Borghini's La Donna Costante (1578), und in Erofilomachia (1572) und Prigione d' amore (1590) von Sforza degli Oddi aus Perugia.

In den italienischen Comödien des 16. Jahrhunderts gehen fast immer mehrere, zwei oder drei, Intriguen mit mannichfachen Episoden durcheinander, und bisweilen finden wir uns in einem wahren Labyrinthe und haben Noth, den Faden festzuhalten; bei kurzer Charakteristik einzelner Stücke mußte stets ein sehr großer Theil des Inhaltes beiseite gelassen werden. Dieses war eben die verkehrte Richtung, daß man, statt in einer interessanten Situation oder Figur, die Kunst und die Neuheit in der immer größeren Complication, der verschiedenen Combination derselben Daten suchte, und statt in dem Natürlichen und Wahrscheinlichen, in dem Außerordentlichen der Lösung, welches für den Zuschauer dennoch kaum etwas Unerwartetes war. Oft läßt der Dichter die Personen in dem Stücke selbst über die merkwürdigen Zufälligkeiten staunen; sie sprechen, wie etwa Trappola in Salviati's Spina (V, 9): „Dieses scheint mir eines der wunderbarsten Vorkommnisse, die ich je mein Lebtag gehört habe", und sehr gewöhnlich ist gegen Ende der Stücke des Ausruf: „Bei Gott, das scheint mir eine Comödie!" oder „Daraus könnte man eine Comödie machen!" Damit haben sich die Verfasser meist ihr Urtheil selbst gesprochen; wie soll der Zuschauer an die Dinge glauben, wenn der Dichter sie so außerhalb

der Natur stellt und seine Illusion zerreißt? Die Verwickelung der Verhältnisse aber, die wenigstens oberflächliche Erklärung und Motivirung der unerwarteten Zufälle macht zu Anfang und am Schlusse lange Erzählungen nothwendig, und namentlich in der Exposition, die nach antikem Muster durch Confidenzen an einen Diener oder Freund zu geschehen pflegt, zeigt sich fast allgemein ein großes Ungeschick.

Ganz besonders verwirrend ist die Anlage von Cecchi's Comödien eigener Erfindung, und die endlosen Auseinandersetzungen über alle diese verschlungenen Familienbeziehungen und die Schicksale der Personen in der Vergangenheit stellen Geduld und Aufmerksamkeit des Zuschauers auf harte Proben. Giovanmaria Cecchi, aus einer florentinischen Notarenfamilie und selbst Notar, geboren d. 14. April 1518, gestorben d. 28. Oct. 1587, war in seiner Zeit der wahre Dramaturg der Florentiner, deren Beifall er hauptsächlich erwerben mochte, weil er, wie wenige, ihre Sitten und ihre Sprache mit der beständigen Verwendung populärer, bildlicher und comischer Redewendungen wiederzugeben wußte. Er besaß eine große Fruchtbarkeit und producirte sehr schnell; nach seiner eigenen Aussage hat ihn keine seiner Comödien mehr als 10 Tage gekostet, die Cedole gar deren nur 4. Dabei war er vielseitig; im Assiuolo ahmte er Machiavelli nach, in den späteren Stücken in Versen Ariosto. Auch zu den alten volksthümlichen dramatischen Gattungen, welche die anderen vernachlässigten, ließ er sich herab, schrieb Farcen, wie I Malandrini und La Romanesca, und verfaßte eine Anzahl Repräsentationen. In diesen war er origineller und glücklicher als in den Comödien, weil ihn der Gegenstand zu größerer Einfachheit nöthigte.

Veranlaßt für die großen öffentlichen Volksbelustigungen unter freiem Himmel zu dichten, wählte Cecchi das geistliche Schauspiel als die geeignete Gattung, weil, wie der Prolog zur Morte del Re Acab sagt, die Comödie, so erbaulich und lehrreich man sie gestalten mochte, doch in den geschlossenen Saal gehöre. Aber, so wie sie üblich war, schien die Repräsentation den Gebildeteren veraltet (un misterio da zazzeroni), und so bildete er sie nach dem Geschmacke der Zeit um, schon in der äußeren Form, indem er statt der Octaven den sciolto gebrauchte, nur am Ende der

Scenen mehrfach mit Reimpaar zum Abschluß. Bereits die Repräsentation des 15. Jahrhunderts hatte die heiligen Geschichten in das Costüm der eigenen Epoche gekleidet und realistische Scenen hineingeflochten. Cecchi thut das in noch höherem Grade. Er mischt unter die biblischen Gestalten die der Comödie, den Parasiten, den Bravo, den alten verliebten, furchtsamen und dabei geizigen Narren; von dem Volksschauspiel behält er die Freiheit der Bewegung, die Mannichfaltigkeit der Localität und der Personen, und aus der Verbindung von Gravität und Heiterkeit ist ein merkwürdiges Product hervorgegangen. La Morte del Re Acab, 1559 von der Compagnia del Vangelista aufgeführt, giebt in der Darstellung der alttestamentlichen Erzählung ein Bild, welches recht gut auf des Verfassers Zeit passen konnte, einen König und eine Königin in den Händen einer heuchlerischen Geistlichkeit, welche sie und das Volk ausbeutet. Für die Baalspriester, die im Dienste ihres Gottes fett werden, nahm er die lebendigsten Farben von Pfaffen und Mönchen, die er um sich sah, und mit wirksamer Comik hat er in dieser Gemeinschaft den Koch zu einer Person von Bedeutung gemacht, läßt ihn gleichsam ihre frommen Grundsätze verkörpern, bei Hofe das große Wort führen und auf die anderen mit vornehmer Gönnermiene herabsehen. In verschiedenen Figuren ist dann die öffentliche Meinung über diese Priesterwirthschaft mit geschickter Abstufung zum Ausdrucke gebracht, in den Bürgern Eleazar und Josef die aufrichtige Empörung gegen die Götzendiener, die bei dem einen offen hervorbricht, bei dem anderen sich furchtsam versteckt, in den Hofleuten die sceptische Spötterei, die sich aber fügt, weil der Herr es so will, in dem Parasiten die Partheinahme für die, welche gut essen, im alten feigen Zorobabel für die, welche das Heft in Händen haben. Dabei erhebt sich der Dichter an den ernsten Stellen zu einem würdigen Ton und leistet für das religiöse Drama, was immer in seiner Zeit möglich war. Die Intermezzi sind in angemessener Weise gleichfalls biblisch; die Synagoge tritt abwechselnd mit Erzvätern, Richtern, Königen, Propheten, Tugenden auf und entwickelt die Geschichte von Gottes Lehre und Tempel, zuletzt triumphirend mit Evangelisten, Aposteln und Märtyrern. Weniger gelungen ist die Esaltazione della Croce, wohl Cecchi's

letztes Werk und erst nach seinem Tode mit außerordentlichem Pompe 1589 bei Großherzog Ferdinands Hochzeit gegeben. Mit dem christlichen Stoffe, der Wiederaufrichtung des Kreuzes auf dem Calvarienberge durch Kaiser Heraclius, nach der Besiegung Cosroe's, vermischt sich hier eine Comödie, in welcher der alte Geizhals Grisogono die Hauptperson ist. Die beiden Handlungen fallen mehr auseinander; am Ende aber sind sie mit einem glücklichen Griffe verbunden. Nach dem Wunder mit dem Kreuze am Eingange des Calvarienberges, dessen Thor sich schloß und vor der Demuth des Kaisers öffnete, begiebt sich ein anderes, die Wirkung des ersten und selbst ein größeres Wunder, der Sinneswechsel des Geizhalses. Was in so vielen Nachahmungen der Aulularia unwahr erscheint, die Bekehrung von dem Laster, hier wird es motivirt durch das einzig mögliche Mittel, die religiöse Zerknirschung.

Die wegen ihrer bürgerlichen Moral so beliebte Parabel vom verlorenen Sohne ließ sich ohne Mühe in jede Zeit und Umgebung übertragen. Allein Cecchi in seinem Figliuol Prodigo hat dieselbe, wenn er sie auch in Florenz spielen ließ, doch nicht so wahrhaft modernisirt und mit neuen interessanten Motiven bereichert, wie es später Voltaire that; vielmehr hält er sich genau an die Daten der biblischen Erzählung, und alle Zuthat, welche die Parabel zur Comödie aufputzen sollte, bleibt ohne Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung. Das Beste sind die naturgetreuen Bauerngestalten, die drolligen Gespräche des alten Bartolo mit seinem Sohne Tognarino, der, in der Stadt noch ganz unbekannt, sich über alle Dinge mit naiver Albernheit äußert. Der täppische Bauer war für den Städter immer ein Gegenstand der Belustigung, sei es als Nebenfigur in den geistlichen Schauspielen, sei es für sich selbst in der Farce.

Die regelrechte literarische Comödie, obgleich nicht unpopulär, hatte doch ihre Stätte vorzugsweise an den Höfen, in den Häusern der Reichen und in den Akademien. Im Volke bestanden andere theatralische Gattungen von bescheidenerem, kunstloserem Charakter fort. Die Repräsentation welkte allerdings mehr und mehr dahin; aber die Farce gewann neue Bedeutung. In Frankreich und Deutschland blühte die Farce im 15. Jahrhundert; in Italien tritt

sie, wenigstens als selbständige Gattung, erst am Ende desselben in den Bereich der Literatur, mochte sie auch vorher bestanden haben. Ein vereinzeltes Beispiel dieser Art von Vorstellungen war allerdings schon der Ludus Ebriorum oder Catinia, welche Sicco Polentone gegen Mitte des 15. Jahrhunderts in lateinischer Prosa verfaßte, und die 1482 in italienischer Uebersetzung erschien, der lang ausgesponnene Streit eines Topfhändlers (venditore di catini) mit dem Wirthe wegen der Zeche, wo ein Marktschreier zum Richter gewählt wird. Die Farce hat eine bequeme, lockere Form, welche sich an keine Regeln bindet und über dasselbe Nebeneinander entfernter Localitäten in der Scenerie verfügt wie die Repräsentation; sie stellt meist eine sehr einfache Handlung und vorzugsweise Personen der niederen Stände dar, lächerliche Typen, drollige Sittenbilder, und erregt die Heiterkeit durch zahlreiche Possen. So fanden wir sie in Neapel in den kleinen Stücken Pietro Antonio Caracciolo's, und so finden wir sie um dieselbe Zeit an dem anderen Ende der Halbinsel in den lustigen Schwänken Giovan Giorgio Alione's aus Asti, welcher zu seiner Production durch das Beispiel der Franzosen angeregt sein mochte, wie er selbst ja neben dem heimathlichen piemontesischen Dialecte auch französisch geschrieben hat.

In Toscana wurden possenhafte Scenen von Bauern, von Bettlern, Gevatterinnen, Aerzten in die Repräsentationen eingeschoben, und, als das Interesse an den heiligen Gegenständen selber immer mehr abnahm, löſten sich jene realistisch comischen Intermezzi los und wurden für sich aufgeführt. In Florenz werden um diese Zeit Jacopo da Bientina und Battista dell' Ottonaio, genannt Araldo nach seinem Berufe, als Verfasser von Possen gerühmt; beide waren auch Dichter jener in mancher Beziehung verwandten Carnevalslieder. Gerne verkörperte man in den kleinen Stücken eine moralische Lehre von alltäglicher Anwendbarkeit, und in höherer Weise moralisirt eine umfangreiche, anonyme Farce, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts vor der Signoria gegeben ward, und welche, indem sie darstellt, wie ein Jüngling die Nachtheile der verschiedenen Stände durchkostet, aus den wechselnden Bildern des Lebens recht wirksam und unmittelbar die Lehre hervor-

gehen läßt, „daß, in welcher Lage der Mensch sich auch befinde, er nicht ruhig und ohne Sorgen leben kann."

Die gewöhnlichste Figur der Farce ist der Bauer, die Zielscheibe des Grolles und des Spottes für den Herrn und den Städter schon seit dem Mittelalter. Während die conventionelle Pastoralpoesie uns das Landleben als einen idealen Zustand der Reinheit und Unschuld ausmalt, stellt die burleske Dichtung und die Farce den Bauer dar in seiner wirklichen Gestalt und wiederum, indem sie mit grellen Farben seine Fehler übertreibt, seine Rohheit, Tölpelei, Dummheit und zugleich Verschmitztheit. In der Rappresentazione di Biagio contadino spielt jemand dem Bauern, der die Leute in schamloser Weise beim Verkauf seiner Feigen übervortheilt, einen Possen, indem er mit anderen als Teufel vermummt ihn heimsucht, seinen Feigenbaum plündert, ihm selbst schreckliche Angst einjagt, und zuletzt holt den habgierigen Biagio wirklich der leibhaftige Satan. Mit feinerem Witze und in vollendeterer Form hat dann Berni, wie wir sahen, in seiner Catrina ergötzliche Scenen des Landlebens gezeichnet. Am eifrigsten aber cultivirte man diese ländliche dramatische Poesie realistischen Charakters in Siena, wo sich in den unteren Ständen besondere Genossenschaften mit der Aufführung von Farcen beschäftigten, wie die Akademien mit der der Comödien.

Die ältesten bekannten dieser senesischen Farcendichter waren Lionardo di Ser Ambrogio Maestrelli, genannt Mescolino, ein Maler; Mariano Manescalco (Hufschmied); Pier Antonio dello Stricca Legacci; Marcello di Giovanni Roncaglia, aus Sarteano; Niccolò Campani, genannt lo Strascino; Bastiano di Francesco, Linaiuolo (Flachshändler). Sie besaßen wenig Bildung, waren meist Handwerker; ihre Stücke spielten sie selber mit Zuziehung anderer vor dem Volke auf der Straße. Es war dieses das Natürliche bei der Farce, wo ein so bedeutender Theil der Comik auf der Weise des Vortrags und der Gesticulation beruhte. So war ja auch Caracciolo selbst Darsteller seiner Erfindungen. Und diese Senesen wurden auch auswärts beliebt; sie spielten öfters vor Papst Leo in Rom, und Agostino Chigi war ihr Gönner. Die Stücke, zuerst vorzugsweise als egloga rusticale, dann als

commedia, commedia rusticale bezeichnet, sind von geringem künstlerischen Werth, aber öfters interessant als naive Sittenschilderung. Die Form ist meist die Terzine, seltener die Octave, die Sprache, wie bei Alione, die Mundart des Volkes, aber hier nur für die Bauern, nicht für die anderen Personen, und das Senesische unterscheidet sich ja nicht so stark von der Literatursprache. Häufig kommt Gesang und Tanz vor, namentlich fast regelmäßig zum Schlusse.

Niccolò Campani, genannt lo Strascino, geboren 1478, erwarb sich von den erwähnten allein als Dichter eine gewisse Berühmtheit, freilich mehr als durch seine dramatischen Scherze durch seinen Lamento, die lange Klage in Octaven über die unsaubere Krankheit, an der er 8 Jahre auf's furchtbarste litt, mit einem nach der Heilung verfaßten Zusatz am Ende, ein Gedicht, welches an die Lieder der Aussätzigen im Mittelalter erinnert, und uns heut' theilweise widerwärtig erscheint. Strascino befand sich damals, zwischen 1503 und 1511, in Rom; nach Bandello's Angabe war er dort Lehrer der berühmten Courtisane Imperia in der Vulgärpoesie. In Gesellschaft schätzte man ihn; er wußte durch Verkleidungen und Mimik zu belustigen, verlor auch in Noth und Krankheit die gute Laune nicht. Sein Todesjahr ist unbekannt. Die eine seiner Farcen ist nach ihm selbst Strascino betitelt (1519), da er hier einen Bauer unter seinem Namen auftreten läßt. Dieser Strascino und seine drei Brüder verweigern ihrem Pachtherrn Lodovico den Zins, gehen vor den Richter Messer Malingo und drohen so wild, daß dieser dem Lodovico räth, die Sache aufzugeben. Lodovico klagt über seine traurige Lage, und die Bauern, da sie die Sbirren in der Ferne sehen, machen sich davon, singen aber vorher noch ein Siegeslied. Il Coltellino (das Taschenmesser) war zuerst (1520) Berna betitelt nach dem Bauer Berna, welcher in comischer Verzweifelung ist wegen verschmähter Liebe zur Togna. Tafàno erzählt ihm von einem Hirten, der sich aus Liebe das Leben nahm; diesem will Berna nachahmen und sich mit seinem Taschenmesser von seinem Leide befreien; aber er redet und redet und kommt nicht zur Sache, macht ein närrisches Testament, setzt sich eine Grabschrift u. s. w. Nun räth ihm der böse Tafàno, der das Selbst=

gespräch belauscht hat, seine Schöne mit Gewalt bei der Gurgel zu fassen, indem er voraussieht, daß die Brüder dazukommen und ihn prügeln werden. Das geschieht auch; Berna ist wüthend über den Verräther, erscheint mit einem Säbel, an Tafàno Rache zu nehmen, und es erfolgt eine gewaltige Schlägerei zwischen den beiden. Ein Lenzo trennt und versöhnt sie; auch Togna kommt, und sie singen ein Lied. Verschieden von diesen beiden ist das 3. Stück Strascino's, der Magrino (1524), wo unter Personen anderen Standes nur ein Bauer auftritt; durch diesen, Scorteccia mit Namen, wird in die an sich ganz ernsten Liebesscenen die Spaßhaftigkeit gebracht; er mischt sich beständig ein, um seine grobe Weisheit geltend zu machen, und kommt, wenn man ihn mit Schlägen fortgetrieben hat, immer wieder, wie ein lästiges Insect.

Die Liebe und Eifersucht der Bauern, ihre Prügeleien, Feste, Tänze, Gesänge sind am häufigsten der Gegenstand der senesischen Farcen; der Witz wird natürlich meist in dem Indecenten gesucht. Die zahlreichen Stücke Pier Antonio dello Stricca's bieten mannichfaltige Beispiele. In dem Mezzucchio (1516) lieben Mezzucchio und Schiribilla beide die Vica, raufen sich deshalb, werden von Strifinaccio getrennt und vor das Mädchen geführt, welches entscheiden soll; um ihre Feindschaft zu enden, nimmt sie alle beide, vertraut ihnen, daß sie noch einen dritten hat, und sie tanzen alle in die Runde und singen ein Lied zum Preise der weitherzigen Vica. Der Straccale (1514) giebt uns eine Hochzeit mit allerlei lächerlichen Gebräuchen, und die Niccola (1516) die comische Abschließung eines Ehecontractes vor dem Notar zwischen der Wittwe Niccola und Scarpino, der, als er die versprochene Mitgift erhalten hat, sich davon macht und die Braut im Stiche läßt. In Tognin del Cresta (1533) versetzt der Bauer Tognino seine Frau Gista an Lenzo und will sie hernach nicht wiedernehmen, weil mit ihr eine Veränderung stattgefunden hat. In Solfinello (1521) erscheint ein Bauer mit einem Arzte, der ihm, da er sich zu zahlen weigert, den Esel zu nehmen droht.

Wie man in den französischen Farcen die beliebtesten Gegenstände der alten Fablels und Novellen wiederfindet, die betrogenen Ehemänner, die verliebten Pfaffen, so auch bei Alione und so bei

den Senesen. In dem Bicchiere von Mariano Manescalco (1514) wird des alten geizigen Senile Gattin Erifile von Pulidoro gewonnen, und das Liebespaar bringt es dahin, daß er sich schließlich noch bedankt und allen Argwohn aufgiebt. Der Bauer Bernino in Pier Antonio dello Stricca's nach ihm benannten Stücke (1516) ist eifersüchtig auf seine Frau Lena wegen des Pastors; der Gutsherr Gostantino kommt zu einem Feste auf das Land, verliebt sich in die Lena, bleibt bei ihr und läßt den Mann wegen einer Zinsschuld einsperren. Inzwischen vergilt daheim seine Gattin Ortensia dem Gostantino gleiches mit gleichem; er bessert sich, durch Schaden klug geworden; die Gatten vergeben sich gegenseitig; Bernino wird befreit und nimmt, nach einigem Zank, geduldig seine Lena zurück. In Cilombrino (1518) überrascht der Bauer sein Weib Crestena mit dem Pastor Ser Matteo, der in einen Trog kriecht und sich als Teufel verstellt, um ihm Furcht zu machen. Im Don Picchione (1520) betrügt die Geva ihren Mann mit einem alten Mönche.

Gewisse Elemente der classischen Bildung drangen in Italien stets viel tiefer in das Volk als anderswo; sie mengen sich auch in diese populären Farcen. Das Fabelhafte der Mythologie und auch der Ritterromane verbindet sich in grotesker Weise mit der realistischen Posse. Mehrfach entsteht daraus die Parodie, wie die des Amphitruo in La Travotta von Ascanio Cacciaconti, Ottonaio, unter den Rozzi genannt Strafalcione (1545), wo Giove, in Alcmena ververliebt, den Anfitrione von der Polizei gefangen setzen läßt, um freies Spiel zu haben. Merkwürdig ist dann die Vereinigung der ländlichen Farce mit der literarischen Schäferpoesie unter dem Titel der egloghe pastorali, auch egloghe maggiaiuole (zur Feier des 1. Mai gespielt) oder commedie pastorali. Es erscheinen Götter, Nymphen, Hirten, Ungeheuer zwischen den Bauern; Verwandlungen, Wunder, Zaubereien, Todtenerweckungen gehen vor sich. Neben die Gestalten der idealen Hirtendichtung, welche vom Landleben nur das Costüm entlehnen, stellt sich die Caricatur der groben Realität. Der Bauer, so wie ihn die Senesen auffassen, frech, gewaltthätig, räuberisch, ruhmredig und feige, boshaft und unfläthig, bildet den Störenfried in dieser Welt edlerer Gefühle, welche er

verhöhnt, wie in den späteren Pastoraldramen der Satyr. Doch pflegt alles in Frieden zu enden, mit gemeinsamem Gesang der Hirten und Bauern. Diese Mischgattung kam namentlich in Aufnahme bei den Rozzi.

Die Congrega dei Rozzi von Siena ward im October 1531 gegründet; es war eine Verbindung von Handwerkern mit dem Hauptzweck, die Festtage in einer löblichen Beschäftigung zu verbringen, sich in ehrbarer Weise zu ergötzen. Man gab sich ein Emblem, Gesetze, Aemter, akademische Namen; aber man nahm nur Personen niederen Standes auf und grundsätzlich keine studirten. Die Versammlungen fanden an allen Festtagen Abends statt; hier las man ältere Dichter, Dante, Petrarca, Boccaccio; durch Beschluß von 1533 aber ward als einzige Lectüre der berühmteste Pastoraldichter, Sannazaro, festgesetzt, und zwar die Arcadia und die lyrischen Gedichte, und, wenn man damit zu Ende war, sollte wieder von vorn angefangen werden. Der Text wurde von einem Mitgliede commentirt, und danach folgte eine Discussion. Ferner beschäftigte man sich mit Gesellschaftsspielen, welche den Scharfsinn übten, und las eigene Compositionen vor, welche die Verfasser erst nach Gutheißung der Versammlung publiciren durften. Die ländlichen Farcen und Comödien führten sie zusammen auf, und, wie ihre Vorgänger unter Papst Leo, spielten auch die Rozzi zuweilen in Rom. Die Congrega ward im Laufe des 16. Jahrhunderts drei Mal von der Regierung auf lange Zeit aufgehoben, so daß sie bis 1603, wo sie definitiv hergestellt wurde, im Ganzen nur 19 Jahre wirklich tagte. Sie setzte die Tradition des ländlichen Drama's bis in das 17. Jahrhundert fort, verlor aber da ihren populären Charakter und wurde zur Akademie. Mit gleichen Zwecken wie die Rozzi entstanden in Siena auch andere solche Vereinigungen von Leuten niederen Standes, die Congreghe der Sborrati, Insipidi, Avviluppati, u. s. w.

Aus der volksthümlichen Farce stammt zum größten Theile auch die Comik bei dem Paduaner Angelo Beolco, genannt il Ruzzante; aber er besitzt eine viel bedeutendere dramatische Begabung, Feinheit der Beobachtung und Kunst der Composition. Er spielte nicht nur seine Stücke selbst, wie die Senesen, sondern war Schau=

spieler von Profession und erwarb als solcher außerordentlichen Beifall überall, wohin er mit seiner paduanischen Truppe kam; das Publikum jubelte ihm zu, sobald er nur die Bühne betrat. Am 13. Februar 1520 spielte er (damals erst 18 Jahre alt) im Palaste Foscari in Venedig eine comedia a la vilanesca, ebenso am 16. Februar bei Domenico Trivisan. 1532 ließ ihn Herzog Alfonso nach Ferrara kommen. Er verweilte lange im Hause seines Gönners, des venetianischen Patriziers Aloise Cornaro und in dessen Villa Codevico, wo er die Sitten und Sprache der Landleute beobachtete und mit größter Vollkommenheit nachahmen lernte. Seinen Beinamen erhielt er wohl von der Rolle, die er häufig darstellte; ein Bauer Ruzante kommt in mehreren seiner Stücke vor, und in der Anconitana (II, fol. 18) sagt derselbe, er heiße eigentlich Perduocimo und sei Ruzante genannt worden, weil er als Knabe, das Vieh hütend, immer mit einem Hunde scherzte (ruzzava). Seine jungen paduanischen Mitspieler traten gleichfalls mit denselben Namen in verschiedenen Stücken auf, Marco Aurelio Alvaroto als Menato, Girol. Zaneto als Vezzo, Castegnola als Bilora. Auch als Mensch war Ruzzante geachtet; Speroni im Dialoge Dell' Usura bezeugt seine Armuth und Rechtschaffenheit. Er muß übrigens auch tragische Rollen gegeben haben, da er ja in Speroni's Canace auftreten sollte, welche Aufführung unterblieb, als er nur 40 Jahre alt den 17. März 1542 starb.

Drei von Ruzzante's Stücken schließen sich nach Gegenstand und Anlage den literarischen Comödien an. Die Piovana und die Vaccaria sind sogar nichts anderes als Bearbeitungen von Plautus' Rudens und Asinaria, allerdings freie und geschickte Bearbeitungen, welche vieles Eigene hinzufügen. Die Uebertragung in die modernen Verhältnisse ist im Ganzen recht gut gelungen; die römischen Sclaven haben sich in pfiffige paduanische Bauern verwandelt, und damit werden ihre Rede, ihr Witz, theilweise auch die angewendeten Listen und Lügen andere, erhalten in ihrer derben Natürlichkeit neues Leben; schon der Dialect mußte hier erfrischend wirken. Ziemlich unglücklich ist die Erfindung der Fabel in der Anconitana, wo der Verfasser auf eigenen Füßen zu stehen scheint; sie bildet mehr die Gelegenheit und den Hintergrund zu dem possenhaften Theile, der

Werbung des alten Sier Thomao um die Courtisane Doralice durch Vermittlung seines Dieners Ruzante, welcher selbst mit der Zofe schön thut.

Die übrigen Stücke, in Prosa geschrieben, wie die drei angeführten, sind frei von diesen literarischen Einflüssen. Vor allen die Fiorina giebt ein Bild ländlicher Zustände von unmittelbarster Wahrheit. Zwei junge Bauern, Ruzante und Marchioro, lieben Fiore, die Tochter von Barba (Onkel) Pasquale; sie bevorzugt Marchioro, und Ruzante wird von diesem durchgeprügelt. Auf den Rath des Freundes Bedon schleppt er das Mädchen gewaltsam in sein Haus fort, damit die Eltern sie ihm geben müssen, und die Alten, Pasquale und Ruzante's Vater Sivelo, bringen denn auch den Handel in Ordnung; Marchioro wird mit Sivelo's Tochter entschädigt. Die Aeußerungen der Gefühle, die Gedanken und Handlungen der Leute, alles ist derb, voll von groben Worten; so redet wirklich das Bauermädchen mit den jungen Burschen; sie freut sich über die Prügel, welche ihr Liebhaber dem Nebenbuhler vor ihren Augen ertheilt, erklärt ihn für einen Roland, und er ist stolz auf seine Heldenthaten. Als sie fortgeführt wird, will sie schreien und jammern; aber sie muß sich der Gewalt fügen. Mit welcher Natürlichkeit ist diese Bauernliebe dargestellt, welche sich mit der abgemachten Sache schnell abfindet und beruhigt! Der angeführte Marchioro hat sogar das Mädchen im Verdacht des Einverständnisses, und er ist gleich zufriedengestellt, als er hört, daß die ihm angebotene neue Braut eine so tüchtige Arbeiterin ist. Sehr drollig ist Onkel Pasquale, der die Dinge ordnet, mit seiner Autorität, mit der feierlichen Rede, die er anfängt und nicht enden kann, und in der er Worte Petrarca's verwendet, um ihr mehr Schönheit und Gewicht zu geben.

Ruzante erscheint hier als ein etwas furchtsamer Tölpel; er will sich vor Liebe tödten wie Strascino's Berna; aber es soll nicht wehthun. Als Marchioro ihn zerbläut hat, kommen ihm wieder Selbstmordgedanken; doch will er erst seinen Arm heilen lassen, um mit ganzen Gliedern sterben zu können. In einem anderen Stücke, der Moschetta, ist er der Gatte der Bettia, welche der Gevatter Menato mit Liebesanträgen heimsucht, und die, über ihren Mann

erzürnt, zum bergamaskischen Soldaten Tonin entläuft. Ruzante spielt den Raufbold; er und der Soldat schmähen sich fürchterlich und werfen sich mit Steinen. Schließlich findet er Tonin in seinem eigenen Hause; die Bettia macht ihn glauben, er habe sich dahin geflüchtet, aus Furcht vor seiner Verfolgung, und Ruzante, voll Stolz auf seine Tapferkeit, bewilligt dem Feinde den Frieden. Dieselbe Rolle des feigen Prahlers spielt er in der ersten der kleinen Farcen, welche Dialoghi in lingua rustica betitelt sind. Er ist Soldat gewesen, kommt aus dem Kriege nach Venedig und erzählt dem Gevatter Menato seine Großthaten. Seine Geliebte Gnua will aber nichts mehr von ihm wissen, weil er keine Beute mitbringt; ihr Liebhaber prügelt ihn durch, und er steckt die Schläge ein, indem er zu Menato behauptet, es seien ihrer hundert Mann gewesen, die ihn überfielen. Hier geberdet sich der Bauer wie der ruhmredige Capitän der Comödie.

In dem zweiten der Dialoge kommt der Bauer Bilora, seine Frau wiederzuholen, die ihm der Venetianer Messer Andronico geraubt hat; die Entscheidung wird ihr selbst anheimgegeben, und sie zieht vor, bei dem reichen Alten zu bleiben; Bilora rächt sich, indem er über ihn herfällt und ihn für todt auf dem Platze läßt. Endlich der Dialogo facetissimo e ridiculosissimo, welcher 1528 bei einer Jagd in Fosson aufgeführt ward, zeigt uns zwei Gevattern Menego und Duozzo, welche über die große Theuerung klagen und dann zusammen mit der Gnua, der Geliebten Menego's, singen. Da erscheint Nale, prügelt und verwundet Menego und führt Gnua davon. Menego hat, wie Ruzante, viel mit seinem Muthe geprahlt und vertheidigt sich nun nicht einmal; verzweifelt liegt er auf der Erde, will sich das Leben nehmen und überlegt in comischer Weise das Wie. Den Schluß bildet Zauberei, allgemeine Versöhnung und großer Bauerntanz, wie so oft bei den Senesen.

Wenn Ruzante in diesen lebendigen Scenen voll frischen, gesunden Humors den Bauern zum Gegenstand des Gelächters für sein Publikum macht, so hat er doch ein warmes Herz für das Landvolk, steht ihm nicht so feindlich als Städter gegenüber, wie die senesischen Farcendichter. Seine Bauern sind derb, ohne brutal, schlau, ohne boshaft, dreist, ohne frech zu sein. Er hat ihre Sitten

aus der Nähe betrachtet, das Natürliche auch in der rauhen Schale schätzen gelernt und empfindet Theilnahme für ihre Nöthe. In zwei Reden voll munteren Witzes und in familiärem Tone, die er an den älteren und jüngeren Cardinal Cornaro richtete, bei ihrem Einzuge in Padua als neuernannte Bischöfe, und welche er nach dem Festmahl zur Belustigung der Gesellschaft vortrug, nimmt er sich der armen Bedrückten an und vertritt ihre berechtigten Ansprüche. Er fingirt da der Abgesandte der Bauernschaft zur Begrüßung des neuen Bischofs zu sein. In der ersten Rede preist er das paduanische Landgebiet, mit seinen Naturschönheiten, seinen Vögeln, Früchten, Eßwaaren, der Tüchtigkeit und Schönheit seiner Frauen, die er mit gar pünktlicher Genauigkeit beschreibt. Dann folgt ein vertrauliches Lob des Cardinals und zuletzt die Bitte um gewisse Festsetzungen für die Landbewohner, theils scherzhaft, theils ernst; namentlich wünscht er die Gleichstellung mit den Städtern, welche jetzt mit ihnen in bitterem gegenseitigen Hasse leben. Die zweite Rede klagt über das Elend der Theuerung und ertheilt Rathschläge zur Abhilfe. Vor allem müsse man die Deutschen entfernen; sie haben sich gewöhnt, zum Ablaß nach Rom zu kommen, da soll man ihnen doch die Indulgenzen über die Berge schicken, damit sie daheim bleiben. Er redet von den vielen Processen, die ihren Grund in der Menge der Gesetze haben; man müßte ein einziges festes Gesetz machen und es so groß machen, daß alle es sehen und wissen und sich danach richten könnten. Sei das nicht möglich, so solle man doch die Bauern bei der Gesetzgebung zuziehen. Und so fährt er fort in der Entwickelung seiner democratischen und humanitären Gedanken, in denen sich zwischen die Scherze so manche nützliche Wahrheit mengt und Zeugniß ablegt von seiner rechtschaffenen, biederen Natur.

Vortrefflich hat Ruzante seine Denkungsart gezeichnet in dem schönen langen Briefe an Messer Marco Alvaroto, einen derer, welche mit ihm seine Stücke aufführten, datirt von Padua, den 6. Januar 1535. Er erzählt da, wie er nach dem Mittel suchte, ewig oder doch recht lange zu leben; in den Büchern las er, es sei eine Madonna Sofrosina, nach anderen eine Madonna Temperanza; aber er konnte ihre Spur nicht finden. Als er einst auf der Jagd, während seine Hunde einen Hasen verfolgend sich entfernt hatten, in der Stille der Natur

einschlief, erschien ihm im Traume der Onkel (barba) Polo, wie er leibte und lebte, in seinem Sonntagskleid, als käme er eben vom Barbier und hätte sich durch ein Frühstück wohl gestärkt. Er hielt ihm eine Rede und sagte ihm, daß er mit seinem Suchen nach dem Mittel zum langen Leben auf falschem Wege sei. Mehr als die Bücher sei ein gutes Naturell werth; denn die menschliche Natur war vor den Büchern, und diese lernten von ihr; jene Madonna sei in den Büchern mit falschem Namen genannt, und daher konnte er sie nicht finden; in Wahrheit ist es die Heiterkeit (Madonna Legration). Das Leben, so lang es sein mag, ist nichts, wenn man nicht weiß, daß man lebt; Madonna Legration giebt uns das Bewußtsein und den Genuß des Daseins; sie hängt unserem Leben viele andere Leben an, ohne es äußerlich auszudehnen. Der Onkel Polo will ihn an ihren Hof führen, wie er es verdiene als guter Gesell, der mit seinen Comödien die Leute lachen macht, und er bringt ihn in dieses Land der Heiterkeit und erklärt ihm die Personificationen, welche dort als Verwandte und Dienerinnen der Dame erscheinen und in geistvoller Weise die Elemente eines gemächlichen, zufriedenen, gedankenlosen Lebens darstellen.

Heiterkeit und Natürlichkeit sind die Grundzüge in Ruzzante's Wesen und seiner Dichtung. Immer von neuem preist er die unverfälschte Natur, so wie sie auf dem Lande noch zu finden sei. Er tadelt bei den Menschen das allgemeine Streben der Nachahmung und Künstelei, in der Lebensweise, in den Moden der Kleidung, in der Rede. Ihm selbst fehlte es nicht an Studien; aber wohl überlegt zog er seinen Dialect dem Florentinischen vor und machte sich über die lustig, welche ihre eigene Sprache verderben, um eine fremde nachzuäffen. Nur in der Anconitana und in der Vaccaria hat er die höher stehenden Personen toscanisch reden lassen und nicht eben gut; in der Moschetta spricht der Soldat Tonin sein Bergamaskisch, im zweiten Dialoge Messer Andronico sein Venetianisch; sonst hört man von allen stets die paduanische Mundart.

Diese Verwendung des Dialectes in der ländlichen Dichtung fand mit Recht großen Beifall; auch Trissino lobte deswegen Ruzante und Strascino in seiner Poetik. Der Venetianer Andrea

Calmo (geboren gegen 1510, gestorben den 23. Februar 1571), gleichfalls ein berühmter Schauspieler, hat in seinen Stücken in viel höherem Maße nicht bloß verschiedene Dialecte, sondern auch fremde Sprachen vermischt. Es war bei einem Venetianer begreiflich, der in seiner Stadt die verschiedensten Nationalitäten verkehren sah. In der Saltuzza (1551) redet der Advocat Messer Melindo venetianisch, der Diener Saltuzza veneziano rustico, der Lastträger Balordo bergamaskisch, alle anderen toscanisch. In der Rhodiana, welche man 1540 in Venedig spielte, wird von einzelnen Personen venetianisch, paduanisch, bergamaskisch gesprochen, und ein Grieche, ein Deutscher, ein Slavonier mengen in ihr venetianisches Kauderwelsch Brocken ihrer eigenen Sprachen, während wieder andere das Toscanische verwenden, und besonders die Liebenden in recht affectirter Weise. Aehnlich ist es in La Spagnolas (1549). Calmo zeigt den Einfluß Ruzante's; in seiner Fiorina hat er sogar den Anfang genau, theilweise wörtlich, aus dem gleichnamigen Stücke seines Vorgängers entlehnt. Aber er verfügt nicht über seinen gesunden, natürlichen Witz. Die Saltuzza, welche der Verfasser selbst als eine Comödie in modernem Geschmacke bezeichnet, hat eine Intrigue nach Weise derjenigen Machiavelli's und ähnelt besonders Lasca's Frate und Cecchi's Assiuolo. Die Rhodiana verbindet das antike Motiv der Wiedererkennungen mit dem der Novelle vom betrogenen Ehemann; Act IV, Scene 8 bis 10 ist entlehnt aus Boccaccio's Geschichte von Tòfano (Dec. VII, 4). In La Spagnolas werden drei Narren, zwei feige Großsprecher und ein alter Ehemann, von Dienern, welche ihnen Hilfe bei ihren Liebesbemühungen versprechen, gefoppt und kommen mit Schimpf und Schande davon. In den letzten drei Stücken haben wir nur die übliche literarische Comödie und deren typische Figuren. Die 4 dramatischen Eclogen Calmo's sind sehr ähnlich den Pastoralcomödien der Rozzi von Siena; auch hier haben wir Hirten und Nymphen, Orakel der Venus, Zauberei, Verwandlungen und stets einen Bauer als groben Repräsentanten der Realität, in der einen an Stelle dessen einen bösen Satyr. Die Form sind meist reimlose sdruccioli, in der 4. theilweise Terzinen; die Idealgestalten, die Nymphen und einige Hirten, reden Italienisch, die anderen

Personen verschiedene Dialecte, auch wieder mit neugriechischen und dalmatinischen Brocken.

Einzelne Personen der Stücke in Mundarten sprechen zu lassen, ward ein allgemeinerer Gebrauch, den wir bei Alessandro Piccolomini und Cristoforo Castelletti fanden; verschiedene norditalienische Dialecte verwendeten Artemio Giancarli in seiner Zingana (1545) und Giambattista Cini in der Vedova (1569). Und so wurde es der commedia dell' arte charakteristisch, daß die in ihr auftretenden Standestypen in der Sprache der Gegend redeten, welcher sie entstammten, die Zanni bergamaskisch, Pantalone venetianisch, der Doctor bolognesisch, u. s. w.

Die improvisirte Comödie, welche man commedia dell' arte nannte, scheint aus der populären Farce unter Einfluß des literarischen Lustspiels hervorgegangen zu sein. Manche ihrer Eigenthümlichkeiten bemerken wir schon bei Ruzzante und Andrea Calmo, die besprochene Verwendung der Dialecte, die possenhaften Bedienten, die Vereinigung von Dichter und Darsteller in einer Person, das Wiederkehren derselben Figur in verschiedenen Stücken und gegeben von demselben bestimmten Schauspieler. Daß Ruzzante oder Calmo bisweilen Comödien improvisirt hätten, wissen wir nicht; aber es ist möglich, und von der kürzeren Farce steht es fest, daß sie auch aus dem Stegreif aufgeführt wurde, besonders in einer Zeit, die im allgemeinen die Improvisation so sehr liebte. Wenn man die Haupttypen betrachtet, so möchte man glauben, daß die commedia dell' arte von Oberitalien gekommen sei; auch waren von hier einige ihrer ältesten bekannten Darsteller, wie Alberto Ganassa aus Bergamo. Die Zeit ihrer Entstehung läßt sich nicht genau feststellen. Lasca publicirte 1559 unter seinen Canti carnascialeschi einen Di Zanni e di Magnifichi, welcher uns die Schauspieler der commedia dell' arte in Florenz schon wohl bekannt zeigt; Razzi im Prolog der Balia beklagt sich, daß man sein erstes Stück, die Cecca (vor 1560), getadelt habe, per così poco alla zannesca, und Lasca schildert mehrfach, wie man, um diese lustigen Possenreißereien zu sehen, die höhere Comödie der Florentiner ganz im Stiche lasse, zuweilen indem er jene heftig tadelt (Rime Burl. 296), öfters indem er sie sehr lobt (ib. 430, 521 ff., auch Prolog der

Strega, vor 1566). Christoforo Castelletti, im Prologe der Torti Amorosi (1581), sagt, das Publikum wisse ein regelrechtes Lustspiel nicht mehr zu schätzen und ziehe vor „ein improvisirtes, närrisches Geschwätz von einem alten Venetianer und einem bergamaskischen Diener, begleitet von ein Paar unanständigen Geberdungen". So ward die literarische Comödie überflügelt und zurückgedrängt durch diese neue dramatische Gattung, welche ihre größten Triumphe aber erst gegen Ende des 16. und in den ersten Zeiten des 17. Jahrhunderts feierte.

Man hat sich oft gefragt, warum die Italiener, bei so großer Liebe zum Theater und so mannichfacher Production für dasselbe, doch eigentlich kein bedeutendes nationales Drama geschaffen haben. Viele haben es mit den politischen Verhältnissen erklären wollen, dem Mangel nationaler Freiheit und Einheit. Für die Tragödie war freilich die Epoche mit ihrer egoistischen Richtung, ihrem Mangel an Idealen wenig geeignet. Aber die Comödie? Warum konnte sie in einer Zeit der relativ freien Rede, wie es die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts waren, weniger gut gedeihen als unter dem politischen und kirchlichen Absolutismus in dem Frankreich und Spanien des 17. Jahrhunderts? Andere haben den Grund in der Nachahmung der Alten gesehen, welche die Originalität erdrückt, die Ausbildung der vorhandenen populären Formen unmöglich gemacht hätte. Allein Villari bemerkte mit Recht[1]), daß ja auch die anderen literarischen Gattungen mit der Nachahmung begannen und dann allmählich selbständig und originell wurden; auch das Drama in Frankreich nahm diesen Weg. Und die Comödie fühlt, mit ihrer unbedeutenderen Handlung, die Fesseln der classischen Form weit weniger, wie sich Molière trotz ihrer frei genug bewegt. Die italienische Comödie des 16. Jahrhunderts selbst ist, wie wir sahen, im allgemeinen keine servile Nachahmung der Antike. Wenn die Dichter oft sagen, sie sei ein Spiegelbild der Sitten, so reden sie nur die Wahrheit, und wer die Zeit studiren will, mit ihren Zuständen und Gebräuchen, mit ihrem Empfinden, Glauben und Aberglauben, findet sie zum guten Theile in der Comödie. Man kann

[1]) Machiavelli, III, 141 f.

nicht sagen, daß es ihr an modernem Leben gebricht, und dasselbe dringt meist auch in die antiken Stoffe, wo sie aufgenommen werden. Von welcher Natürlichkeit ist z. B. die Scene des Orangenwerfens, des Zankes der Nachbarinnen, des Keifens der alten Schwiegermutter in Giannotti's Vecchio Amoroso (IV, 4), der aus Plautus' Mercator stammt! Wie lebensvoll sind oft die Beziehungen der Familie, das Treiben auf der Straße dargestellt! Wenn kein dramatisches Meisterwerk entstand, so fehlten doch dazu die Keime nicht. Aber die dramatische Poesie ist stets die späteste Frucht der Kunst; die anderen Nationen erreichten sie erst im 17. Jahrhundert, und damals war Italien in voller literarischer Decadenz. Nicht jedes Stadium der gesellschaftlichen Entwickelung vermag das vollendete Drama hervorzubringen; dasselbe beruht auf einer Reife, Feinheit und Tiefe der psychologischen Beobachtung, auf einer Vollkommenheit der Analyse und Reflexion, wie sie der Dichtung der Renaissancezeit nicht eigen ist, welche vielmehr auf den Glanz der Erscheinung, die äußere Wirkung, das bunt Unterhaltende ausgeht.

Anhang

bibliographischer und kritischer Bemerkungen.

(In eckigen Klammern sind die Titel einiger Bücher zugefügt, welche mir unzugänglich waren oder zu spät in meine Hände gelangten, um noch verwerthet zu werden.)

---

p. 1. G. B. Baldelli, Vita di Giov. Boccaccio, Firenze, 1806. Marcus Landau, Giov. Boccaccio, sein Leben und seine Werke, Stuttgart, 1877; ital. Uebersetzung desselben von C. Antona-Traversi, Napoli, 1881, mit Zusätzen. G. Körting, Boccaccio's Leben und Werke, Leipzig, 1880. Attilio Hortis, Studi sulle Opere Latine del Boccaccio, Trieste, 1879. Vincenzo Crescini, Contributo agli Studi sul Boccaccio, Torino, 1887. — Boccaccio, Opere Volgari, ed. Moutier, Firenze, 1827 ff. Le Lettere edite ed inedite di Mess. Giov. Boccaccio, p. da Franc. Corazzini, Firenze, 1877 (sehr schlechte, aber einzige vollständige Ausgabe der Briefe). — Franc. Zambrini e Alb. Bacchi della Lega, Le Edizioni delle Opere di Giov. Boccaccio, in Propugnatore, VIII, 1°, 370; 2°, 169 und 379.

p. 1. Das Geburtsjahr Boccaccio's nach Petrarca, Sen. VIII, 1 (1366), der sagt, daß der Freund 9 Jahre jünger sei als er. Fil. Villani und Matt. Palmieri sagen, Boccaccio sei im 62. Jahre gestorben (d. 21. Dec. 1375); danach wäre er nach d. 21. Dec. 1313 geboren; aber die Humanisten redeten bei diesen Bestimmungen oft ungenau, und jene meinten vielleicht „zu 62 Jahren".

p. 1. Die Frage über Boccaccio's Herkunft scheint mir durch Crescini's gründliche Untersuchung, Contrib. p. 1 ff., definitiv erledigt. Daß er als Kaufmann nach Neapel kam, s. ib. p. 49.

p. 2 f. Diese Jugendbriefe sind 4 von den 5 aus dem Cod. Laurent. XXIX, 8, deren Echtheit ich durch Hortis, Studi, p. 259 ff. für erwiesen halte. Bei Corazzini stehen sie p. 439 ff. Der Brief Sacrae famis, p. 457 ff., ist datirt vom 28. Juni, also wohl 1338; denn die Kämpfe der Marresi und Gatti in Barletta, von denen Bocc. als kurz vergangenen redet, setzt Giov. Villani, XI, 80, in dieses Jahr (cf. Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil. 1881, p. 23). Freilich reichte für Villani das Jahr ja bis zum 25. März 1339. Der, an welchen er schreibt, ist nicht ein Lehrer, wie Ciampi meinte, sondern ein Mitschüler, der gleichfalls nur nebenher studirte, und eigentlich Kaufmann war; an Andalone ist also garnicht zu denken.

p. 2. Daß der Mons Falernus bei Boccaccio der Posilipo ist, s. Lit. Bl. 1881, p. 23; s. auch noch die Stelle Filocolo, vol. II, p. 23.

p. 3. Das Jahr 1338 für Anfang der Liebe zu Fiammetta, und dann der 11. April, wie es Witte annahm, ist das Wahrscheinlichste, s. Körting, p. 105 ff. Boccaccio verliebte sich in Fiammetta 7 Jahre und 4 Monate nach seiner Ankunft in Neapel (Ameto, ed. Moutier, p. 153 f.). Da er sich zu Ostern verliebte, kam er zu Ende eines Jahres nach Neapel, und spätestens Ende 1330 da er sich der 1331 stattgehabten Ankunft Acciaiuoli's erinnern konnte (s. Brief an Nelli, bei Corazzini, p. 152). Kam er Ende 1330, so verliebte er sich 1338; später bestimmt nicht, aber auch früher wohl kaum; die Briefe der Laurenziana reden von frischem Liebeskummer; freilich der, welcher entscheiden würde (Mavortis miles extrenue, vom kürzlich stattgefundenen Verluste des Glückes), ist leider ohne Datum; doch scheinen alle in nicht langem Zeitraume geschrieben, und der an den Herzog von Durazzo ist von April 1339, ein anderer, wie wir sahen, vom 28. Juni, wohl 1338. Dieser wäre dann geschrieben, ehe er sein Glück erreichte, was im Herbste geschah (s. Amorosa Visione, XLVI, und Crescini, p. 130, n. 2), die anderen nach Verlust desselben; in der That sind in jenem die Klagen nicht so heftig, und er zeigt den Verf. noch im Rechtsstudium wie der Anfang des Filocolo.

p. 5. Die Frage der Quelle des Filocolo ist noch unentschieden; s. zuletzt Hans Herzog, Die beiden Sagenkreise von Flore und Blancheflur, Wien, 1884, und Crescini's Recension in Giornale Storico della Lett. Ital. IV, 241 ff. Daß Boccaccio etwas anderes als die beiden erhaltenen altfz. Redactionen benutzte (die 2. vollständiger, als sie jetzt vorhanden ist), scheint mir noch immer nicht klar erwiesen, wenn auch recht gut möglich. War sein Original eine Version, aus der auch das italienische Cantare unabhängig floß, wie Crescini will, so hätte er sich an seine Vorlage hier so sclavisch, vielfach wörtlich gehalten, wie wir bei vulgären Quellen sonst von ihm nicht sehen.

p. 5 ff. Ueber Filocolo Zumbini, Il Filocopo del Boccaccio, Firenze, 1879. Ferner F. Novati, Sulla Composizione del Filocolo, in Giornale di Fil. Rom. III, 56 ff. und dazu Ztschr. f. rom. Phil. V, 449 ff. Ueber den Namen Marmorina s. noch Nuova Antologia, 15 sett. 1883, p. 376; cf. auch Thomas, in Romania, XI, 541.

p. 5. Ueber den falschen Titel Filocopo s. Ztschr. f. rom. Phil. III, 395 f. Die Hss. haben natürlich Filocolo. Giambatt. Giraldi wollte den Titel in Filocalo ändern, d. i. amatore di bellezza, s. Lettere di Bernardo Tasso (ed. 1733), II, 208; diese Pedanten nahmen sich nicht einmal die Mühe, das Buch zu lesen, dessen Titel sie verbesserten.

p. 6. Die Dichter, von denen Boccaccio, sie verunstaltend, seine classischen Elemente herübernahm, waren besonders Virgil und Ovid, s. Zumbini, l. c. p. 31 f. Die Scene der magischen Künste Tebano's in der 4. Liebesfrage ist nach der Medea in Ovids Metam. s. Zingarelli, in Romania, XIV, 433 ff.

p. 7. Das Joc partit als Gesellschaftsunterhaltung zwischen Damen und

Cavalieren finden wir in Amanieu de Sescas' Essenhamen de la donzela (Ende des 13. Jahrh.), in Bartsch's Provenz. Lesebuch (Elberfeld, 1855), p. 142, v. 79, und 143, v. 60 ff. Aehnliche Spiele waren noch lange im Gebrauche, wie in den Conversationen des Hofes von Urbino, über die Castiglione im Cortegiano berichtet, oder die Dubbi, Casi, Quistioni, mit denen man im 16. Jahrh. sich in Siena unterhielt, besonders dann bei den Rozzi, s. C. Mazzi, La Congrega dei Rozzi, Firenze, 1882, I, 124 ff. Und so finden wir dergleichen Discussionen wieder in den französischen Salons des 17. Jahrh., von wo sie M[lle] de Scudéry in die Conversationen ihrer Romane aufnahm. — Die erste von Boccaccio's Liebesfragen findet sich in einer italienischen Tenzone zwischen einem Adriano und einem Frate Andrea von Pisa; nur sind es da drei Liebhaber, und der dritte erhält einen Backenstreich, s. Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1885, p. 74. Die Frage gefiel; sie kehrt wieder, genau nach Boccaccio, in einem Sonett: Con ciò sia che sien dui diversi amanti, das eine estensische Hs. Polizian beilegt, Opere Volgari del Poliziano, ed. Casini, Firenze, 1885, p. 268. Die Liebesbezeugung mit dem Kranze auch in Andrea Calmo's 1. Ecloge, und in L. Groto's Schäferspiel Il Pentimento Amoroso. — Die 3. Frage hat Aehnlichkeit mit der in einem Partimen von Palamidesse Belindore oder Rustico di Filippo, s. Lit. Bl. ib., und auch prov. findet sich ähnliches, s. Knobloch, Die Streitgedichte im Provenz. und Altfrz. Breslau, 1886, p. 69. — Die Frage, ob man eher ein Mädchen oder eine Frau lieben solle, die der 9. ähnelt, ist nicht selten prov. ital. und frz., s. Knobloch, ib. p. 47 und 68.

p. 8. Daß der Filocolo erst in Florenz vollendet ward und der Filostrato inzwischen, in der früheren Zeit von Boccaccio's Liebe entstand, bewies Crescini, Contrib. p. 70 und 190 ff.

p. 8. Über den Namen Griseida s. R. Barth, Guido de Columna, Dissert. Leipzig, 1877, p. 36. — Filostrato scheint aus *φίλος* und lat. stratus (sternere) statt. griech. *στρωτός*.

p. 8. Boccaccio scheint vorzugsweise aus Benoît de Sainte-More geschöpft, aber dabei auch Guido de Columna benutzt zu haben, dessen Buch selbst aus Benoîts Roman geflossen war. Entlehnungen von beweisenden Einzelheiten sind freilich sehr selten; aber Filostr. IV, 38, stimmen doch die Worte von Troilus über Calcas ziemlich mit dem, was die Troer in Rom. de Troie, 12967 ff. sagen, und bei Guido fehlt die Rede. Andererseits die Ohnmacht der Griseida beim Scheiden, Filostr. IV, 117 ff. findet sich bei Guido und fehlt in Troie, wie dieses Bartoli bemerkt hat, I Precursori del Boccaccio, Firenze, 1876, p. 65. Im Allgemeinen kürzt Guido so stark, und die Episode wird bei ihm so unscheinbar, daß er kaum allein Boccaccio angeregt hätte. Moland und D'Héricault, Nouvelles Françoises en prose du XIV[e] siècle, Paris, 1858, p. LXXXVI ff. und Barth, l. c. p. 34 ff. lassen die Frage unentschieden; Joly, Benoît de Ste-More et le Roman de Troie, Paris, 1870, I, 504, glaubt an vorzugsweisen Einfluß Benoîts.

p. 11. Treffende Bemerkungen über die Originalität Boccaccio's im Filostrato, bei Bartoli, I Precursori del Bocc. p. 67 ff.

p. 12 f. Crescini hat das Verdienst, in seinem Contributo auf das Sorgfältigste die Jugendwerke Boccaccio's für seine Biographie untersucht zu haben, wodurch er die Natur seines Verhältnisses zu Fiammetta aufzuklären und die Reihenfolge der meisten Schriften mit Sicherheit festzustellen vermochte. Seine schöne Arbeit war mir von größtem Nutzen.

p. 13. Der Brief Nereus Amphitritibus, bei Corazzini, p. 441 ff. ist an den falschen Freund gerichtet, der die von Boccaccio über eine mächtige Persönlichkeit geredeten Dinge ausplauderte; s. ib. p. 444: Dixisti enim aeripedi de belligero Quiritium quae tuo pectori servanda tradideram . . . Wer dieser „schnellfüßige Krieger der Quiriten" war, der Boccaccio in Folge dessen strafte, ist nicht bekannt.

p. 13. Die Muse nude in Teseide, XII, 84, bedeuten die Dichtung in Vulgärsprache; daß die Strophe auf Dante's De el. vulg. Bezug nimmt, hat schon Trissino bemerkt, s. Lit. Bl. 1881, p. 25.

p. 14. Ueber die classischen Quellen der Teseide (besonders Statius' Thebais) s. Crescini, Contrib. p. 224 ff. Ueber die mittelalterlichen Elemente ib. p. 243 ff. Daß zur Annahme eines griechischen Vorbildes kein Grund vorhanden ist, ib. p. 238 ff.

p. 15. Ueber Boccaccio's poetischen Styl s. Foscolo, Sul Testo del Decamerone, in Opere del Foscolo, III, 55.

p. 15. Von Octaven, die vermuthlich älter sind als der Filostrato, P. Rajna Ztschr. f. rom. Phil. II, 250, und Crescini, Contrib. p. 217.

p. 16. Ueber das Ninfale Fiesolano B. Zumbini, Una Storia d'amore e morte, in Nuova Antologia, 1º marzo, 1884.

p. 17. Boccaccio's Eclogen gedr. in Bucolicorum Autores XXXVIII, Basileae, 1546, p. 598 ff. und noch sonst zwei Mal. Der Brief an Fra Martino bei Corazzini, p. 267 ff. Ueber die Eclogen handelt Hortis, Studi, zu Anfang, und, ihn vielfach verbessernd, B. Zumbini in Giorn. Stor. Lett. It. VII, 94 ff.

p. 17. Der Ameto in den Opere ed. Moutier, vol. XV, und auch in Giov. Boccaccio, Opere Minori, Milano, Sonzogno, 1879, p. 143 ff. In der Erzählung der Emilia heißt es, daß zwei Fünftel des 14. Jahrh. vollendet seien, also die Zeit frühestens 1341, und König Robert († 19. Jan. 1343) wird in Fiammetta's Erzählung als lebend genannt, also spätestens 1342.

p. 19. Eine ähnliche allegorische Scene wie am Ende des Ameto in der Vision im Filocolo, l. IV, ed. Moutier, vol. II, p. 124 f. Ueber die Allegorie des Ameto eingehend Crescini, Contrib. p. 93 ff.

p. 20. Die Amorosa Visione entstand nach Ameto und vor König Robert's Tode, also wohl 1342, s. Landau, p. 64, n. Daß das 3. Widmungsgedicht nicht eine Canzone oder Ballade ist, wie man gesagt hat, sondern ein sonetto doppio codato, ist bemerkt Lit. Bl. 1881, p. 25. — Ueber die Amorosa Visione Crescini, Contrib. p. 113 ff. Mit Recht tadelt er mich (p. 114), daß

ich die Führerin mit der zu Anfang von Cap. II angerufenen himmlischen Venus verwechselt habe. Ich gestehe nun, nicht zu wissen, wer die Führerin sei, da auch Crescini's Deutung (die Fortezza) mich nicht überzeugt.

p. 22. Die Damen, welche Boccaccio in der Amor. Vis. feiert, sind zum großen Theil historisch nachgewiesen in der guten Arbeit von C. Antona-Traversi, Notizie Storiche sull' Amorosa Visione, in Studi di Fil. Rom. ed. Monaci, I, 425 ff. Dazu noch die Verbesserungen von Crescini, in Rivista Critica della Lett. It. III, 16 ff.

p. 25 ff. Rime di Giov. Boccacci, p. da G. B. Baldelli, Livorno, 1802, abgedr. in ed. Moutier der Opere, vol. XVI (1834). Auswahl bei Carducci, Rime di Cino da Pistoia e d' altri, Firenze, 1862, p. 352 ff. Die Balladen und das einzige Madrigal auch bei Carducci, Cantilene e Ballate, p. 158 ff. — F. Mango, Delle Rime di M. Giov. Boccacci, in Propugnatore, XVI, 1°, 386 ff.

p. 27. Die Fiammetta in ed. Moutier vol. VI (1829), und La Fiammetta di Giov. Bocc. Firenze, Barbèra, 1864, auch in Opere Minori, ed. Sonzogno, p. 19 ff. — Panfilo natürlich wieder bedeutungsvoller griechischer Name, il „tutto amore", s. Lettere del Bocc. p. 269.

p. 28. D. 3. April 1339 schrieb Boccaccio den Brief an den Herzog von Durazzo; dieses ist das letzte Zeugniß seiner Anwesenheit in Neapel. — Wie in Fiammetta das wahre Verhältniß umgekehrt ist, s. Crescini, Contrib. p. 163. Wie Boccaccio dabei Ovid's Heroïden (öfters wörtlich) benutzte, ib. p. 156 ff. und p. 160 ff. der interessante Nachweis von Benutzung einer Scene aus Seneca's Hippolytus.

p. 29 f. Der Brief an Zanobi da Strada aus Forlì von 1348 bei Corazzini, p. 447 ff. Dazu Hortis, Studi, p. 7 ff. über den Aufenthalt in Ravenna und Forlì; er zerstört die Annahme eines Aufenthalts in Neapel 1345, p. 12, n. 1. Zur Beurtheilung von Ecloge 3—6 besonders Zumbini, Giorn. Stor. Lett. It. VII, 102 ff.

p. 30. Corbaccio in ed. Moutier, vol. V, Ende; in Opere Minori, ed. Sonzogno, p. 259 ff. Daß der Autor über 40 Jahre war, schließt man aus einer Stelle p. 275 in letzterer Ausg. (So schon Manni.) Doch bemerkte Tobler, Die Berliner Hs. des Decameron, Berlin, 1887, p. 2, n. 3, mit Recht, daß die Stelle im Drucke nicht ganz in Ordnung scheine. — Giov. Pinelli, Appunti sul Corbaccio, in Propugn. XVI, 1°, p. 169 ff., wo auch die Entlehnung aus Juvenal nachgewiesen ist.

p. 33. Die Biographie Petrarca's bei Rossetti, Petrarca, Giulio Celso e Boccaccio, Trieste, 1828, p. 316 ff. Daß sie nicht zwischen 1343 und 1345 entstand, wie Rossetti wollte, sondern 1348 oder 1349, s. Lit. Bl. 1881, p. 25. G. Voigt, Die Wiederbelebung etc. I, 167, n. 4, setzte sie 1353; aber damals war Petrarca nicht in Parma. — Daß Boccaccio und Petrarca sich 1350 zum ersten Male sahen, zeigt hinreichend klar Fracassetti in Petrarca, Lett. Fam. vol. III, p. 6. Ueber den Aufenthalt in Padua bei Petrarca 1351, s. Boccaccio,

Lettere, p. 47 f. Ueber den in Mailand 1359 Petrarca, Fam. XX, 6 und 7; am 16. März war Boccaccio dort, s. De Nolhac in Giorn. Stor. Lett. Ital. IX, 409.

p. 33 f. Die Literatur über die Kenntniß des Griechischen im Mittelalter ist angegeben bei Voigt, Wiederbelebung, II, 106, n. 2. Ueber Boccaccio's Studium des Griechischen Hortis, Studi, p. 367 ff. Die Chronologie der Beziehung zu Leonzio Pilato s. Körting, p. 260 f. und Lit. Bl. 1881, p. 24. — Der 1. Gesang der Ilias und der 1. der Odyssee in Leonzio's Uebersetzung ist gedruckt bei Hortis, Studi, p. 543 ff. S. ferner bezüglich dieser Uebersetzung und der fälschlichen Attribution derselben an Chrysoloras in manchen Hss. Vahlen, in Wiener Sitzungsber. vol. 61, p. 394 f. und Voigt, Wiederbelebung, II, 112, n. 2 und 3. Filelfo warf dann Candidus Decembrius vor, sich Leontius' Uebersetzung zugeeignet zu haben, Sat. VIII, 3. Die Anmerkungen Petrarca's zu derselben, von denen Filelfo ebenda redet, finden sich in der That in einem pariser Ms. s. De Nolhac, Giorn. Stor. Lett. It. IX, 407, n. 1. — Daß zwischen Boccaccio's und Petrarca's Aeußerungen über die Entstehung der Uebersetzung kein Widerspruch ist, s. Lit. Bl. 1881, p. 25. Boccaccio ließ das Ms. kommen, Petrarca veranlaßte und bezahlte die Uebersetzung.

p. 34. Petrarca schrieb an Boccaccio 1364 (Sen. V, 2), er habe von anderen gehört, daß er, Boccaccio, die Absicht hege, seinen Jugendschriften neue Form zu geben. Das wäre aber dann nur zum Zwecke einer moralischen Reinigung gewesen.

p. 35. Ueber Boccaccio's lateinische Schriften das große, sehr gelehrte und fleißige Werk von Hortis, Studi ecc. — Das Buch De Montibus, Sylvis cet. ist meist gedruckt am Ende von Ausgaben des De Geneal. Deor. z. B. Venetiis, 1494. — Von De Casibus konnte ich nur die ital. Uebers. benutzen: Giov. Bocc. I Casi degli Huomini Illustri trad. per Gius. Betussi, Fiorenza, 1598. Die Widmung an Mainardo Cavalcanti ist von 1374 od. 1375 (s. Lettere, p. 363 ff.), wie schon Baldelli, p. 387, sah. Aber Boccaccio nennt da das Buch bereits ein altes. — De Claris Mulieribus, Bern, 1539. Die Widmung an Andrea Acciaiuoli wahrscheinlich 1362, so Landau, dem Hortis, p. 89, n. 2, zustimmt.

p. 36. Ueber Boccaccio's Gelehrsamkeit Jul. Schück, Zur Charakteristik der ital. Humanisten des 14. und 15. Jahrh. Breslau, 1857; Hortis, Studi, p. 363—524, und treffende Bemerkungen auch bei Körting, p. 363 ff.

p. 36. De Genealogia Deorum, Vicenza, 1487; Venetiis, 1494, etc. Der richtige Titel De Genealogiis Deor., wie die besten Hss. haben nach Hortis, p. 161, n. 1. — Ueber die Chronologie der Entstehung Ztschr. f. rom. Phil. III, 586, und Hortis, p. 158 f.

p. 37. Ueber den Unterschied zwischen Boccaccio's und Petrarca's Classicismus treffende Bemerkungen bei Zumbini, Il Filocopo, p. 40.

p. 38. Die Documente über zwei unbedeutende Aemter, die Boccaccio 1351 und 1367/68 innehatte, bei Crescini, Contrib. p. 258 f. Aber von dem ersten schon ein Document bei V. Imbriani, Giornale Napoletano, Nuova

Serie, vol. VII, p. 84, und vom zweiten Amte hatte bereits Mazzuchelli und nach ihm Baldelli (p. 192) gesprochen.

p. 38. Die Gesandtschaft ad partes Romandiolae et Lombardiae fällt vom 25. Aug. bis 27. Sept. 1351, s. das Document bei V. Imbriani, l. c. p. 84. Diese Reise kann aber nicht mit der zu Petrarca identificirt werden, woran Imbriani dachte (p. 85); denn Petrarca's Antwort an die Florentiner ist schon vom 6. April, s. Fracassetti, Fam. vol. III, p. 43, und im August war Petrarca längst in Frankreich. In jener Schrift bezweifelt Imbriani mit guten Gründen die Existenz der Beatrice, Tochter Dante's, und damit die Sendung Boccaccio's an sie. — Ueber die Gesandtschaften an den Markgrafen von Brandenburg und den Papst Attilio Hortis, Giov. Boccacci Ambasciatore in Avignone, ecc. Trieste, 1875, p. 6—21, und Landau, p. 161 ff. und 221 ff.

p. 38. Von dem Aufenthalt in Ravenna der Brief bei Corazzini p. 49. Ein anderer Aufenthalt in derselben Stadt, man weiß nicht wann, ergiebt sich aus dem Brief an Petrarca ib. p. 307. Die häufigen Reisen nach Ravenna erklären sich auch daraus, daß Boccaccio Verwandte daselbst hatte, s. Guerrini e Ricci, Studi e Polemiche Dantesche, Bologna, 1880, p. 38.

p. 39. Der Brief an Nelli bei Corazzini p. 131 ff. Ueber seine Echtheit Ztschr. f. rom. Phil. IV, 571 ff. und V, 377 ff. Körtings Aeußerungen ib. V, 599 f. scheinen mir von keiner Bedeutung; bezüglich des ihm zweifelhaften Sinnes von infortunium „dauerndes Unglück", verweise ich ihn z. B. auf Boetius, Phil. Cons. II, 4; IV, 4, etc. So auch Franc. Barbaro, De Re Uxoria, I, 4 und 7; ital. dsgl. z. B. in Filelfo's Rede auf Dante, in Sepulcrum Dantis, Firenze, 1883, p. 29. — Den Brief an Nelli hat Poggio benutzt in De Infoelicitate Principum, in Poggii Opera, ed. 1513, fol. 153.

p. 39. Von Boccaccio's Besitz in Certaldo s. Lettere, p. 320. — Petrarca's Sen. I, 5 ist vom 28. Mai 1362, also vor der Reise nach Neapel, aber die Ablehnung nachher.

p. 39. Das Zusammensein mit Petrarca in Padua 1368, zwischen Juni und October, geht hervor aus Petrarca, Sen. X, 4 und 5. Das schon beweist, wie Fracassetti, Fam. vol. III, p. 20, bemerkte, daß die vergebliche Reise nach Venedig nicht in dieses Jahr fallen kann. Ferner schrieb Boccaccio nach der Rückkehr aus Venedig, er habe von Petrarca einen Brief IV Kal. Jun. Ticini scriptum erhalten (Lettere, p. 128), also am 29. Mai. 1368 kam Petrarca aber erst den 30. Mai nach Pavia (Sen. XI, 2). Nach 1368 kann der vergebliche Besuch in Venedig nicht fallen, da in jenem Jahre Petrarca von der Stadt fortzog; vor 1367 nicht, weil schon Petrarca's Brief über sein Alter, d. h. Sen. VIII, 1, vom 20. Juli 1366, erwähnt ist. Also war es 1367. Körtings Gründe dagegen (p. 309, Anm. 2) sind leicht zu beseitigen; daß Petrarca damals nicht in Pavia war, ist nicht zu erweisen; wenn Boccaccio den Enkel Francesco nicht erwähnt, so mochte der Knabe nicht im Hause, sondern beim Großvater sein, wie 1368, wo er dort starb.

p. 39. Ueber die Reise nach Neapel Hortis, Studi, p. 283 ff., der aber

irrt, wenn er meint, Boccaccio habe Certaldo verlassen, um nach S. Stefano zu gehen, s. unten.

p. 40. Ueber die Gesinnung Petrarca's gegen Dante am besten Carducci, Studi Letterari, Livorno, 1874, p. 320 ff., auch Hortis, Studi, p. 303 f., der gezeigt hat, wie der angebliche Tadel Dante's in Petrarca's Rer. Mem. auf Entstellung der Lesart beruht, und die Stelle gerade ein Lob enthält. — Das Carmen Boccaccio's am besten bei Carducci, ib. p. 363 f. Petrarca's Fam. XXI, 15, ist die Antwort darauf und auf einen Brief Boccaccio's über denselben Gegenstand, welcher verloren ist, s. Fracassetti, Dante e il suo secolo, p. 629, und Carducci, p. 322.

p. 40 ff. Il Comento di Giov. Boccacci sopra la Commedia, preceduto dalla Vita di Dante Alighieri, ed. G. Milanesi, Firenze 1863. Die Vita entstand nach 1348 und vor 1373, s. Scheffer-Boichorst, Aus Dante's Verbannung, Straßburg, 1882, p. 204 f. Dessen weiterer Bestimmungsversuch ist nicht überzeugend. Daß die kürzere, zuerst 1809 publicirte Fassung der Vita di Dante nicht von Boccaccio sein kann, zeigte Max Kuhfuß, Ztschr. f. rom. Phil. X, 177 ff.

p. 41. Hieronymus adversus Jovinianum, I, 47; wo er im Dantecommentar, lez. 58, p. 438 ff. dieselbe Stelle frei in's Italienische übersetzte, hat Boccaccio selbst seine Quelle citirt.

p. 42. Ueber Boccaccio's Glaubwürdigkeit in der Vita di Dante s. Witte, Dantef. II, 49 ff. Guerrini e Ricci, Studi e Polemiche Dantesche, p. 64 ff. und 76 ff. Scheffer-Boichorst, l. c. p. 208 ff.

p. 43. Ueber die Zeit und Veranlassung zum Abbrechen des Commentars s. Lit. Bl. 1881, p. 24. Daß Boccaccio am 18. October zu lesen anfing, wie ib. bemerkt ist, geht wohl auch daraus hervor, daß der 18. October der Anfang des florentinischen Universitätsjahres war (wenn auch erst 1387 so bezeugt). — Die 5 Reuesonette bei Baldelli, Rime, no. 7—11.

p. 45. Petrarca's Aeußerungen über den allegorischen Sinn der Dichtung in der Rede bei der Krönung, Hortis, Scritti Ined. del Petr. p. 320; Invect. in Med. in Opera, ed. Basil. p. 1205; Epist. Poet. ed. Rossetti, II, 228, 298; Africa, IX, 90 ff. u. s. w. Er selbst hat mehrfach Stellen Virgils allegorisch und moralisch gedeutet, s. Sen. IV, 5; Epist. Poet. II, 254; Secretum p. 391, 395, 396; Rer. Memor. III, 3, p. 496. — Die Benutzung des Briefes an Gherardo durch Boccaccio s. Scheffer-Boichorst, l. c. p. 196, und Ztschr. f. rom. Phil. VI, 598 ff. Solche Breite war übrigens hierbei überflüssig, da Boccaccio selbst im Commento seine Quelle bezeichnet hat, wie schon Hortis, Studi, p. 187, n. 2, anmerkte. — Von Mussato weicht Boccaccio darin ab, daß die classischen Dichter wenigstens nicht mehr die christliche Wahrheit lehren sollen, sondern das, was sie für wahr hielten. Man sieht darin doch eine Zunahme in der Erkenntniß des Alterthums.

p. 46. Il Decameron di mess. Giov. Boccacci per cura di P. Fanfani, Firenze, 1857. — Ueber den Text neuerdings die Bemerkungen von A. Tobler,

Die Berliner Handschrift des Decameron, Berlin, 1887, aus Sitzungsber. der Berl. Akad.

p. 46. Daß das senza titolo, in der Einleitung zur 4. Giornata „anonym" bedeutet, s. Lit. Bl. 1881, p. 26. Titulus für Autorname und intitolare für „einem Verfasser beilegen" (da dessen Name eben im Anfang stand) findet sich oft; s. z. B. Jacopo dalla Lana zu Dante's Inferno, XIX, 19; Anonimo Fiorentino (Commentar zur Comödie), I, 374; Poggio, Epist. III, 32. Alba ses titol liest man über anonymen provenzalischen Albas, in Mahn, Ged. 4, 89, 122; cf. P. Heyse, Studia Romanensia, p. 44. Die ältesten Hss. des Decameron sollen in der That keinen Autornamen angeben. Natürlich wußte man doch, wer es geschrieben hatte; daher die Angriffe der Pfaffen.

p. 46 f. Foscolo über Boccaccio's Pestschilderung, Sul Testo del Decamerone, in Opere del Foscolo, Firenze, 1850, III, 57 f. — Den Titel Decameron glaubt Körting, p. 647, gebildet wohl nach Analogie von Ambrosius' Hexaëmeron. Ich vermuthete, Lit. Bl. 1881, p. 26, es sei griech. Genit. plur. δέκα ἡμερῶν wie Metamorphoseon, Georgicon. Indessen mag doch Körting Recht haben.

p. 47. Manni, Istoria del Decamerone, Firenze, 1742. Marcus Landau, Die Quellen des Decameron, 2. Aufl. Stuttgart, 1884 (der Artikel in Giorn. Stor. Lett. Ital. II, 59 ist nur ein Capitel des Buches). A. Bartoli, I Precursori del Boccaccio, Firenze, 1876, p. 24—52. Ders. I Primi Due Secoli della Lett. Ital. Milano, 1880, p. 564 ff., wo viele eingehendere Vergleichungen mit den anderen Versionen; in einem Falle, p. 575, wird die directe Quelle mit Wahrscheinlichkeit nachgewiesen. L. Cappelletti, Osservazioni storiche e letterarie e notizie sulle fonti del Decamerone, in Propugn. XVI und XVII. — Coppo di Borghese Domenichi lebte noch 1348, sehr bejahrt, wie die Stelle des Dec. zeigt, und Lettere, p. 449. 1353 war er schon todt, s. ib. p. 35. S. auch von ihm Hortis, Studi, p. 330, und Sacchetti, Novelle no. 66.

p. 66. Landau, Quell. des Dec. p. 282, hält die Herkunft von Boccaccio's Novelle (V, 8) aus der Erzählung Passavanti's für wahrscheinlich; über Vermuthungen anderen Ursprunges s. Bartoli, Precursori, p. 29, und Primi Due Sec. p. 599. Borgognoni's Artikel in Domenica Letteraria, 1884, blieb mir unzugänglich.

p. 67 f. Von Boccaccio's Bekehrung außer den Biographen auch A. Graf, Il Boccaccio e la Superstizione, in Nuova Antologia, 1885, 1° febbr. p. 417 ff.

p 68. Die drei Briefe an Mainardo Cavalcanti sind publ. von Alex. Wesselofsky: Joannis Boccaccii ad Maghinardum de Cavalcantibus Epistolae Tres, Petersburg 1876, weit besser als dann bei Corazzini, der jene Publication citirte, aber nicht kannte.

p. 69. Der Brief an den Abt Niccolò da Montefalcone bei Corazzini, p. 257 ff. Es ist merkwürdig, wie man diesen kurzen, einfachen Brief so oft mißverstehen, aus ihm eine Reise nach Calabrien schließen konnte. Wie sollte

da der Abt vor ihm nach Calabrien (d. h. eben in sein Kloster) entfliehen? Die richtige Darstellung hat Landau, p. 228.

p. 69. Nach Certaldo ging Boccaccio im Herbste 1374; von da schreibt er den 3. Nov. an Francesco da Brossano, während er den 28. August noch in Florenz sein Testament machte.

p. 69. Eine Anzahl Schriften werden Boccaccio mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit beigelegt: Die Novelle Urbano, bei Moutier, vol. XVI. — Die Ruffianella, ein Serventese, wo ein Mädchen ihre Liebesfreuden beschreibt und die anderen ermahnt, gleichfalls die Jugend zu nützen, zuletzt gedruckt in Poesie die Lionardo Giustiniani, herausg. von B. Wiese, Bologna, 1883, p. 371 (cf. S. Ferrari in Bibl. di Lett. Popol. It. II, 10), soll, nach Baldelli, Boccaccio's Namen in vielen Hss. tragen. — La Caccia di Diana, ein allegorisches Poem in Terzinen in 18 Gesängen, könnte wohl ein Jugendwerk Boccaccio's sein; zuletzt publ. von Morpurgo und Zenatti, per nozze Casini-Polsinelli, Firenze, 1884. Sie findet sich in Hss. hinter der Amorosa Visione, s. Moutiers Vorr. in vol. XIV, und Bandini, Cat. Lat. V, 378. — Endlich eine Uebersetzung von Livius, dec. III, l. 1—4, publ. als disp. 143 und 153 der Scelta di Curiosità Lett. Bologna, 1875—76, und eine der 4. Decade, s. Hortis, Studi, p. 421—24.

p. 70 f. I Sermoni Evangelici e le Lettere di Franco Sacchetti (Opere, vol. I), herausg. von Ottavio Gigli, Firenze, 1857 (mit Biographie). Le Novelle di Franco Sacchetti (Opere, vol. II u. III), ib. 1860 und 1861. [Le Novelle di Franco Sacchetti, con note inedite di V. Borghini e V. Follini, herausg. von Gigli, Firenze, 1886.] R. Fornaciari, Franco Sacchetti, ritratto letterario, in Nuova Antologia, XV, 286 ff. Ueber die italienischen Novellisten nach Boccaccio überhaupt Marcus Landau, Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle, Wien, 1875.

p. 72. Letzte Ausg. des Pecorone, Torino, 1853.

p. 72 f. Novelle di Giovanni Sercambi, Bologna, 1871 (Scelta di Curios. Lett. disp. 119), publ. von Al. D'Ancona, und von demselben Novelle Inedite di Giov. Sercambi, Firenze, Libreria Dante, 1886. D'Ancona giebt vollständige Bibliographie der vorhergegangenen partiellen Publicationen. Die Hs. der Novellen ist in der Bibliothek des Marchese Trivulzi in Mailand. Von der Chronik Sercambi's Medin in Giorn. Stor. Lett. Ital. IV, 398. Ein Bruchstück ist gedruckt bei Muratori, Rer. It. Script. vol. XVIII. Der Dante-Commentar in einer Hs. der Laurenziana.

p. 73. Il Paradiso degli Alberti di Giovanni da Prato, herausg. von A. Wesselofsky, Bologna, 1867 (Scelta di Curiosità Lett. 86—88). Die umfangreiche Einleitung giebt sehr werthvolle Untersuchungen über die ganze Literatur der Epoche. Speziell über Giovanni vol. I, parte II, p. 67 ff. Der Beweis für die Autorschrift des Romans scheint mir überzeugend (p. 81 ff.). Voigt, Wiederbelebung, I, 189, n. 4, zweifelte, wegen der Anspielung auf seine große Jugend, da Giovanni doch wenigstens 29 Jahre gewesen wäre. Wesselofsky

hielt dieses (p. 89 f.) für mangelhafte Erinnerung und auch rhetorische Uebertreibung. Für letztere finden wir Beispiele in ähnlichen Fällen bei anderen. Mussato bezeichnet sich als impubes beim Tode seines Vaters, und war 21 Jahre alt (s. Novati, in Giorn. Stor. Lett. It. VII, 41); Panormita sagt zu König Alfonso, er sei pene puer gewesen, als er Sicilien verließ (Ant. Beccatelli Epistolae, Venetiis, 1553, p. 122 ff.), und er zählte (1420) 26 Jahre. — Daß der Roman 1389 spielt, s. Wesseloffsky, I, 1°, p. 220 ff.

p. 75. Was von den im Decameron erwähnten populären Liedern und ähnlichen Productionen erhalten ist, findet sich gesammelt bei Carducci, Cantilene e Ballate ecc. Pisa, 1871, p. 60 ff. und (Alvisi), Canzonette Antiche, Alla Libreria Dante in Firenze, 1884, p. 13 ff. Eine Anzahl realistischer Balladen, Gespräche zwischen Mutter und Tochter, die den Mann begehrt, Klagen der schlecht Verheiratheten, Klagen des Gatten, u. dgl. aus einem Ms. von Anfang des 15. Jahrh. bei Sev. Ferrari, Biblioteca di Letteratura Popolare Ital. I (Firenze, 1882), p. 333 ff.

p. 76 ff. Poesieen Sacchetti's in der Raccolta di Rime Antiche Toscane, Palermo, 1817, vol. IV; bei Gigli, Sermoni, p. 201 ff.; Carducci, Rime di Cino da Pistoia (Firenze, 1862) p. 477 ff. Die Balladen und Madrigale in Delle Rime di M. Franco Sacchetti le ballate e canzoni a ballo, i madrigali e le cacce, Lucca, 1853, und bei Carducci, Cant. e Ball. p. 208 ff. Die 3 Cacce am Ende der Ausgabe von Lucca, die erste auch sonst oft gedruckt, z. B. bei Carducci, Cino, p. 563; bei Trucchi, Poesie Italiane Inedite di dugento autori, Prato, 1846, II, p. 177, und ib. auch die 3. p. 184. Cacce von anderen Dichtern bei Trucchi ib. p. 172 f., 187 f., 202. Von allen diesen damals in Florenz so beliebten Gattungen der musikalischen Poesie handelte Carducci vortrefflich in seinen Studi Letterari, Livorno, 1874, p. 371 ff.

p. 77 f. Die Battaglia delle belle donne in Saggio di Rime di diversi buoni autori, publ. von L. Rigoli, Firenze, 1825, p. 19 ff.

p. 79. Ueber Guido del Palagio s. Wesselofsky, Parad. I, 1°, p. 93 ff. Die Canzone bei Carducci, Cino, p. 597.

p. 79 f. Ueber die politische Poesie im 14. Jahrhundert A. D'Ancona, La Poesia Politica Ital. ai tempi di Lodovico il Bavaro, in seinen Varietà Storiche e Letterarie, II, 75 ff. Milano, 1885, und derselbe, Il Concetto dell' Unità Politica nei Poeti Ital. in seinen Studj di Critica e Storia Letteraria, Bologna, 1880, speciell p. 38 ff. s. auch Varietà, ib. p. 141 ff.

p. 79. Ueber Antonio von Ferrara s. R. Renier, Liriche di Fazio degli Uberti, Firenze, 1883, p. CXCIX ff. Daß Petrarca's Verhältniß zu ihm erkaltet war, urtheilt Renier auf Grund einer unrichtigen Uebersetzung Fracassetti's der Stelle Sen. III, 7, ib. CCIII, n. Das Sonett gegen Karl IV. ib. CCXXXII. Ueber die nicht feststehende Autorschaft des sonst Dante beigelegten Credo ib. CCCXIV, n. Gedichte Antonio's bei (Bini) Rime e Prose del Buon Secolo della Lingua, Lucca, 1852; ferner in Poesie Minori del Secolo XIV, publ.

von C. Sarteschi, Bologna, 1867 (Scelta di Cur. 77), p. 23 ff. Im Uebrigen s. Zambrini, Opere Volg.

p. 80. Die 8 Sonetti codati von Vannozzo an den Visconti publ. von A. Sagredo in Arch. Stor. Ital. N. S. XV, 2°, 142 ff. Im Uebrigen s. bezüglich Vannozzo's Wesselofsky, Parad. I, 1°, 230, und Grion, in der Vorrede zu Antonio da Tempo, Trattato delle Rime Volgari, Bologna, 1869; ferner Zambrini.

p. 80. Von Saviozzo's Tod die Stelle bei Gambino d'Arezzo, in dessen Visione, cap. 5; s. Versi di Gambino d'Arezzo, herausg. von Gamurrini, Bologna, 1878 (Scelta, 164), p. 129. Oratore dello Ill. Capitanio Tartaglia del Lavello heißt er auch vor den 2 Sonetten in Basinii Parmensis Opera Praestantiora, Arimini, 1794, II, 1°, p. 121. Poesieen Saviozzo's bei Carducci, Cino, 573 ff. und Sarteschi, Poesie Minori, p. 46 ff. s. ferner Zambrini. Das Verzeichniß seiner Lieder in einer Berliner Hs. giebt Appel, Die Berliner Handschriften der Rime Petrarca's, Berlin, 1886, p. 100 ff., wo nützliche Rubriken; hier auch eines noch von 1409 (p. 104). Ob die 10 Gedichte in Alcune Poesie Inedite del Saviozzo e di altri autori, publ. von Gius. Ferraro, Bologna, 1879 (Scelta, 168), wirklich von ihm sind, ist mir zweifelhaft wegen der norditalienischen Sprachformen, die sich in den Reimen finden.

p. 80 f. Ueber Francesco degli Organi s. Wesselofsky, Parad. I, 1°, 101 ff. und ib. I, 2°, 295 von ihm ein latein. Gedicht; seine Balladen bei Carducci, Cant. e Ball. p. 317 ff. — Die Gedichte von Matteo de'Griffoni bei Carducci, p. 321 ff., die von N. Soldanieri ib. 267 ff., die von Alesso Donati ib. 297 ff. Das von letzterem angeführte Madrigal, p. 298, ähnelt dem, was man prov. eine Monja nannte; die altfrz. Klage einer Nonne, welche endlich mit dem Geliebten entflieht, bei Bartsch, Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig, 1870, I, 33. Eine Ballade in bergamaskischer Mundart: Ihamay (d. i. Giammai), che fora son, Non volio esser più monica, publicirte Ive (aus Ms. von Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrh.) in Giorn. Stor. Lett. Ital. III, 153, wozu noch Cian, ib. V, 509.

p. 81 f. Daß Pucci banditore, nicht trombetta, war, s. Morpurgo, Rivista Critica, II, 180, und die bibliographische Notiz in Giornale di Filologia Romanza, III, 118. D'Ancona, Varietà Storiche e Letterarie, I, Milano, 1883, p. 68, hält nicht für unmöglich, daß auch Pucci's Recitationen vor dem Volke im Auftrage der Commune, im Zusammenhange mit seinem Amte geschahen. — Die humoristischen Sonette Pucci's bei Carducci, Cino, 457 ff. Das: A far la salsa sì come smiraglio, publicirte Morpurgo, Rivista Crit. I, 120. Gentile Sermini hat sich dann dasselbe mit Veränderungen zugeeignet; s. dessen Novelle, Livorno, 1874, p. 115. Le Proprietà di Mercato Vecchio, in Delizie degli Eruditi Toscani, herausg. vom Padre Ildefonso di S. Luigi, VI, 267 ff. Firenze, 1775; auch in der Raccolta di Rime Antiche, Palermo, 1817, III, 305. Die Corona der Liebessonette gab D'Ancona,

XIX Sonetti inediti di Ant. Pucci (estr. dal Propugnatore, XI), Bologna, 1878. Einen anderen Kranz von 12 Sonetten über die Dichtkunst: L'arte del dire in rima, ziemlich unbedeutend, publicirte D'Ancona in Miscellanea di Filologia e Linguistica, in memoria di N. Caix e U. A. Canello, Firenze, 1886, p. 293. — Das Serventese auf die Schönheit seiner Geliebten bei Carducci, Cino, 445; s. dazu auch Wesselofsky, Parad. I, 1°, 115 und 254. Das 2. Serventese bei Carducci, p. 450, ist nach Morpurgo, Giorn. Fil. Rom. IV, 210, n. 4, nicht von Pucci.

p. 83. D'Ancona, Una Poesia ed una prosa di Ant. Pucci, in Propugnatore, II, 2°, 397, und III, 1°, 35, aus einem Zibaldone, den D'Ancona als das Werk Pucci's betrachtete. Ueber diese Hs. eingehendere Nachrichten von A. Graf, Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 282, wonach Pucci's Autorschaft nicht völlig feststeht (s. jedoch p. 288 und 291) und sicherlich das Ms. nicht sein Autograph ist.

p. 84. Ueber Pucci's Serventesen und im allgemeinen über seine politischen Gelegenheitsgedichte vortreffliche Bemerkungen bei D'Ancona, La Poesia Popolare in Italia, Livorno, 1878, p. 44 ff. s. auch Renier, Fazio, p. CLXI und CLXII, n. Das Serventese über die Pest ist gedruckt in La Pestilenza del 1348, Rime Antiche, herausg. von der Direzione della Rivista Critica, Firenze, 1884. Die Ballade auf den Herzog von Athen, publ. von C. Paoli, in Arch. Stor. It. Ser. III, vol. XIII, 52; ib. auch der Lamento, der jetzt auch in der gleich zu citirenden 2. Sammlung von Medin und Frati, p. 23; in letzterer p. 7 der Lamento di Firenze.

p. 84. Ueber die Lamenti D'Ancona, Poesia Pop. p. 65 ff. Antonio Medin, Lamenti de' Secoli XIV e XV, Alla libr. Dante in Firenze, 1883, und eine verschiedene Sammlung begannen Medin und L. Frati: Lamenti Storici dei Secoli XIV, XV e XVI, vol. I, Bologna, 1887 (Scelta, 219). Der Lamento di Roma, p. 55 ff. bezieht sich offenbar auf Gregor XII., nicht XI., also nach 1406 entstanden.

p. 84 f. Pucci's Guerra di Pisa in den Delizie, VI, 189 ff. — A. Medin, La Resa di Treviso e la Morte di Cangrande I della Scala, Cantare del Sec. XIV, Venezia, 1886 (estr. dall' Archivio Veneto). Derselbe publicirte ein Cantare auf das Leichenbegängniß des Condottiere Hawkwood (1393) in Arch. Stor. It. Ser. IV, vol. 17, p. 172 ff. und erwähnte daselbst noch andere historische Poeme.

p. 85. Ueber das Serventese s. Bnd. I, p. 110 und 490. Pucci's Sermintese delle belle donne bei D'Ancona, in Dante's Vita Nuova, 2. Aufl. Pisa, 1884, p. 47. — Pucci's Serventese Della Vecchiezza neu publ. von C. Arlìa, in Propugn. XIV, 1°, 163. Ein Serventese der Form A b b C C d d E . . ., bei Ferrari, Bibl. Lett. Pop. I, 222, ist wohl von Ende des 16. Jahrh.

p. 85 f. Centiloquio, in den Delizie, vol. III—VI (Firenze, 1772—75).

Das Capitel über Dante von V. Imbriani, Illustrazioni al Capitolo Dantesco del Centiloquio, Napoli, 1880.

p. 86. Raff. Fornaciari, Il Poemetto Popolare Ital. del Sec. XIV e Ant. Pucci, in Nuova Antologia, Ser. II, vol. I, p. 5 ff. — Historia della Reina d' Oriente, publ. (sehr schlecht) von Bonucci, Bologna, 1862 (Scelta, 41). — Il Gismirante in [Franc. Corazzini, Miscellanea di cose inedite o rare, Firenze, 1853]. — [Apollonio di Tiro, z. B. Lucca, 1705]. — Madonna Lionessa, publ. von C. Gargiolli, Bologna, 1866 (Scelta, 89); über Pucci's Autorschaft D'Ancona, Propugn. II, 2°, 407. — Cantare del Bel Gherardino, Bologna, 1867 (Scelta, 79). — D'Ancona möchte Pucci noch mehrere anonyme Gedichte der Gattung beilegen, und Rajna glaubte ihm mit Wahrscheinlichkeit das längere Poëm La Spagna zuschreiben zu dürfen, s. dessen Ricerche intorno ai Reali di Francia, Bologna, 1872, p. 329. — Ueber eine Canzone ritterlichen Inhaltes von Pucci und deren franz. Quelle Wesselofsky in Rivista di Fil. Rom. II, 221; über andere Version derselben Rajna, Ztschr. f. rom. Phil. I, 381.

p. 86 f. Gibello, Bologna, 1863 (Scelta, 35). — [La Donna del Verziere, publ. von S. Bongi, Lucca, 1861]. — La Lusignacca, Bologna, 1872 (Scelta, 10). — Novella del Cerbino, Bologna, 1862 (Scelta, 25). — Das Cantare di Florio e Biancofiore ward neugedruckt von E. Hausknecht in Archiv f. das Stud. der neuer. Sprachen, vol. 71, p. 1 (1884). In der Ansicht, daß der Filocolo dessen Quelle ist (s. Giorn. Fil. Rom. IV, 1), hat mich Crescini's entgegengesetzte Argumentation (Due Studi riguardanti opere minori del Boccaccio, Padova, 1882) nicht erschüttert; daß die Hs. an vorhergehender Stelle das Datum 15. Aug. 1343 hat, schließt nicht aus, daß das Poem 10 Jahre später eingetragen wurde. — Simone Forestani da Siena, Storia d' una fanciulla tradita da un suo amante, publ. von Zambrini, Bologna, 1862 (Scelta, 6).

p. 87. Die Passione, Bologna, 1878 (Scelta, 162); über die Autorschaft s. die Notizen in Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 352 und V, 475. Eine Hs. in Siena, welche unter anderen Stücken die Passion enthält, soll am Ende das Datum 1330 haben (Giorn. Stor. Lett. It. II, 274); aber ob das Gedicht da nicht bloß angebunden ist?

p. 88. Die Darstellung von Damenkämpfen war schon provenzalisch, s. Suchier, Denkmäler prov. Literatur u. Sprache, I, Halle, 1883, p. 555, und Carducci, in Nuova Antologia, 1° genn. 1885, p. 20 f. Ueber Gedichte von Tänzen zum Lobe von Frauen auch D'Ancona, zu Vita Nuova, p. 45.

p. 87 f. Ueber Domenico von Prato s. Wesselofsky, Parad. I. 2°, 54 ff. — Il Pome del Bel Fioretto, publ. von Fanfani, Firenze, 1863. Die Vorrede dazu bei Wesselofsky l. c. p. 338. — Rimolatino ib. p. 341, von seltsamer Form, lange, complicirte Canzonenstrophen, ohne Sinneseinschnitt am Ende. Andere Gedichte von ihm ib. 353 ff.

p. 88 f. Lange Auszüge aus dem autographisch erhaltenen Poëm Giovanni's

von Prato bei Wesselofsky, Parad. I, 2°, 108—192. Daß er wirklich der Verfasser, wird p. 227 ff. wahrscheinlich gemacht; doch ist zu bemerken, daß, nach den Versen p. 127, der Dichter in Florenz getauft war. — Giovanni's Traktat bei Wesselofsky, ib. 385 ff.

p. 89 ff. Fed. Frezzi, Il Quadriregio, Foligno, 1725 [neuerer Abdruck, Venezia, 1839]. Ueber Frezzi die Dissertazione Apologetica des Padre Don Pietro Canneti im 2. Bnde. jener Ausg. und neuerlich M. Faloci Pulignani, in Giorn. Stor. Lett. Ital. II, 31 ff. Die Datirung des Gedichtes bei Canneti, p. 44, und Faloci Pulignani, p. 40.

p. 91. Ueber die Architektonik der Welt bei Frezzi s. l. IV, c. 11, p. 302: Mostrato mi ha (Minerva) lo Inferno, il Limbo e' l Mondo (symbolisirt) E delli Vizi li reami crudi, Poi mi condusse nel giardin giocondo. So sind eigentlich in jedem Abschnitte mehrere Reiche, wie auch der Titel einer Hs. von 1421 sagt, bei Faloci Pulignani, p. 41.

p. 93 f. La Pietosa Fonte in Rime di alcuni antichi in onore di Franc. Petrarca, publ. von Zambrini, Bologna, 1874 (Scelta, 137). — Die Fimerodia hat Renier entdeckt und von ihr und ihrem Dichter vortrefflich gehandelt: Un Poema Sconosciuto degli ultimi anni del Sec. XIV, in Propugn. XV, 1° und 2° (cf. Ztschr. f. rom. Phil. VII, 171, 173). Daß Jacopo 1407 die Stinche verließ, s. L. Frati, in Finiguerri, La Buca di Monteferrato, Bologna, 1884 (Scelta, 203), p. X; auch zu seinen Poesieen ib. p. 227 ff. und Renier, Giorn. Stor. Lett. It. I, 440 ff.

p. 94. Ueber Marco Piacentini s. Frati, Giorn. Stor. Lett. Ital. II, 350, und Casini, ib. IV, 190. — Ueber Rinuccini Wesselofsky, Parad. I, 2°, 50 ff. [Rime di M. Cino Rinuccini, publ. von S. Bongi, Lucca, 1858]. — Giusto de' Conti, La Bella Mano, Verona, 1753. [Rime Inedite di Giusto de'Conti, Firenze, 1819.] 2 Sonette bei Trucchi, Poesie Ined. II, 255 f. Ein anderes publ. von Eyssenhardt, in Arch. f. d. Stud. d. neuer. Spr. 54, 468. — N. Ratti, Sulla Vita di Giusto Conti Romano, Roma, 1824.

p. 94. Ueber die Humanisten des 15. Jahrhunderts vor allem Georg Voigt, Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, 2. Aufl. 2 Bnde. Berlin, 1880 und 1881, und derselbe, Enea Silvio de' Piccolomini, als Papst Pius II., und sein Zeitalter, Bnd. I, Berlin, 1856; II, 1862; III, 1863. Beide Werke sind von staunenswerthem Fleiße, großer Gelehrsamkeit und reich an geistvollen Beobachtungen. Manche Irrthümer im Einzelnen waren bei dem Umfange der Aufgabe unvermeidlich. Schlimmer ist die Tendenz, die Persönlichkeiten stets grell (in gutem oder üblem Sinne) zu zeichnen; dieses Streben nach scharfer Charakteristik macht das Buch interessant, aber entstellt öfters die Wahrheit, wie es z. B. mit Petrarca und Pius II. gegangen ist. — Jacob Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien, 3. Aufl., besorgt von L. Geiger, Leipzig, 1877 und 1878, 2 Bnde. — P. Villari, Niccolò Machiavelli e i suoi tempi, I, Firenze, 1877, p. 100 ff. — Giosia Invernizzi, Il Risorgimento (in Vallardi's Italia), Milano, 1878, behandelt die ganze (lat.

und ital.) Literatur des 15. Jahrhunderts, mit lästiger Weitschweifigkeit und öfters mangelhafter Kenntniß der neuesten Forschung. — Émile Gebhart, Les Origines de la Renaissance en Italie, Paris, 1879, sucht die Ursachen klarzulegen, warum gerade Italien der Boden der Renaissance wurde, ist reich an Ideen, manches sehr richtig, manches Uebertreibung, das Factische oft oberflächlich ohne Kritik aufgenommen; ebenso glänzend und interessant, aber nicht frei von Flüchtigkeit desselben Verfassers Aufsatz: La Renaissance Italienne et la Philosophie de l'histoire, in Revue des deux Mondes, 15 Nov. 1885, p. 342 ff. — L. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland (in Onckens Sammlung: Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen), Berlin, 1882. — J. Zeller, Italie et Renaissance, 2. Aufl. Paris, 1883 (vorwiegend politisch). — Marc Monnier, La Renaissance de Dante à Luther, I, Paris, 1884 (von geringem Werthe). — Kurze, geistreiche Skizzen der literarischen Verhältnisse Italiens im 15. Jahrh. giebt auch Giosuè Carducci in Le Stanze, l' Orfeo e le Rime di Ang. Poliziano, Firenze, 1863, zu Anfang, und Studi Letterari, Livorno, 1874, p. 76 ff. — Von älteren haben noch Wichtigkeit Tiraboschi, Storia della Lett. Ital. vol. VI, und Mehus' Einleitung zu Ambrosii Traversarii aliorumque ad ipsum latinae epistolae, Florentiae, 1759.

p. 95 f. Linus Colucius Salutatus, Epistolae, ed. Jos. Rigaccio, Florentiae, 1741 und 42. Die Stelle aus De Fato et Fortuna gegen die Astrologen ist gedruckt in Carmina Illustrium Poetarum Ital. VIII, 293, Florentiae, 1721.

p. 97. Daß der Grammatiker Giovanni von Ravenna von dem gleichzeitigen Canzler der Carrara eine ganz verschiedene Person war, zeigte Sabbadini, in Giorn. Stor. Lett. Ital. V, 161 f. Er kann auch nicht jener Jüngling gewesen sein, den Petrarca 1364 in Venedig in sein Haus aufnahm, da dieser ihn bereits nach 3 Jahren wieder verließ; so bemerkte Fracassetti, zu Petrarca, Fam. XXIII, 19. Voigts Versuch, sie von neuem zu identificiren (I, 216), scheint mir nicht gelungen, und daß Salutati lustrum für 1 Jahr gebraucht hätte, wird man schwerlich glauben. Warum kann auch Petrarca nicht zwei Ravennaten in seinem Hause gehabt haben? Denn von dem undankbaren Jünglinge wissen wir nur, daß er aus Ravenna war, nicht wie er hieß, s. Fracassetti, l. c. p. 110.

p. 97. L. Marsili, Commento a una Canzone di Franc. Petrarca, Bologna, 1863 (Scelta, 36), und Canzone di Franc. Petrarca col comento di L. Marsili, Lucca, 1868.

p. 97. Ueber Chrysoloras, außer Voigt, Sabbadini, Giorn. Stor. Lett. It. V, 148 ff.

p. 98. Die Zeit der Abfassung von Leonardo Aretino's Geschichte, s. Voigt, Wiederb. I, 312, n. und A. Gherardi, in Arch. Stor. Ital. Ser. IV, T. 15, p. 416 ff., dem Voigts Bemerkung entgangen war.

p. 98. Leonardi Bruni Aretini Epistolarum libri VIII, rec. Laur.

Mehus, Florentiae, 1741; zur biographischen Einleitung berichtigend der Abschnitt bei Voigt.

p. 99 f. Zur Charakteristik Niccoli's besonders Poggio's Trauerrede, in dessen Opera, fol. 102—104, desselben De Infoel. Princ. fol. 147; Epist. III, 36 und Brief in Spicilegium Romanum, X, 231. Nach Poggio hätten Niccoli die Steuern arm gemacht. — Ein Zweifel an der Richtigkeit von 1437 als Todesjahr Niccoli's s. bei Zeno, Dissert. Voss. I, 34; Filelfo nennt ihn den 1. Nov. 1439 noch als lebend; indessen ist Poggio's Rede aus Bologna, wo er 1439 nicht mehr war. — Ueber die Schicksale von Niccoli's Büchern s. Villari, Machiavelli, I, 108, n.

p. 104. Das Inventar von Herzog Friedrichs Bibliothek in Urbino ist publicirt in Giornale Storico degli Archivi Toscani, VI, 127; VII, 46, 130; sie zählte 772 Werke. Papst Nicolaus brachte die vaticanische Bibliothek auf 1160 Mss. Dieses war die größte der Zeit. S. E. Müntz, in Revue Critique, 18 Oct. 1886, p. 282 ff.

p. 105. Enea Silvio's Erhebung zum Bischofe von Siena fand 1450 statt, nicht 1449, wie Voigt annimmt (Enea Silvio, II, 17). Die Reise nach Italien zum Contract für die Ehe des Kaisers fällt sicher Ende 1450; in den Comment. p. 16 f. sagt er selbst, er sei im Jahre des Jubiläums nach Italien geschickt worden, die Verhandlung habe 40 Tage gedauert, und er sei dann gegen Ende des Jubiläums in Rom gewesen. Am 23. Juli 1450 schreibt er noch aus Neustadt und nennt sich noch Bischof von Triest, s. den Brief, publ. von Voigt in Archiv f. Kunde österreich. Geschichtsquellen, XVI, 397. Wie konnte er da im Jan. 1450 schon nach Neapel unterwegs sein? Der Empfang vor Siena, von dem Voigt, II, 17, spricht, wird am 12. Jan. 1451, nicht 1450, und bei der Rückkehr von Neapel, nicht auf der Hinreise stattgefunden haben, also auch seine Erhebung erst Ende 1450, wie Ughelli sagt (d. 7. Nov.). Filelfo's Brief vom 26. Nov. 1450, der ihn, nach eben erhaltener Kunde, beglückwünscht, läßt vollends keinen Zweifel. Daher muß das Datum der Bulle in dem mir nicht zugänglichen, von Voigt citirten Buche Pecci's irrthümlich sein.

p. 107 ff. G. Shepherd, Vita di Poggio Bracciolini, trad. da Tommaso Tonelli, con note ed aggiunte, 2 vol. Firenze, 1825. — Poggii Epistolae, ed. Thomas de Tonellis, vol. I, Florentiae, 1832 (die anderen beiden waren mir unzugänglich). — Poggii Opera, Argentinae, 1513. — Briefe ferner in Spicilegium Romanum, X, 225 ff. Romae, 1844.

p. 109. Barbaro's Brief über seine Gesandtschaft in Rom bei R. Sabbadini, Centotrenta Lettere Inedite di Franc. Barbaro, Salerno, 1884, p. 70.

p. 110. Daß Georg von Trapezunt 1420 schon in Venedig war, s. Sabbadini, l. c. p. 14; die Stelle, welche Franc. Fiorentino, Il Risorgimento Filosofico, p. 249, n. 16 und 17 für Ankunft 1427 geltend macht, bezieht sich nur auf den Uebertritt zum römischen Catholicismus. — Henri Vast, Le Cardinal Bessarion, Paris, 1878.

p. 111. Carlo de' Rosmini, Vita e Disciplina di Guarino Veronese e de' suoi discepoli, 3 vol. Brescia, 1805—6. R. Sabbadini, Guarino Veronese e il suo epistolario, Salerno, 1885. Derselbe publicirte Briefe Guarino's in L. Geigers Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance, I, 103, 504.

p. 111 ff. Carlo de' Rosmini, Vita di Francesco Filelfo, 3 vol. Milano, 1808. — Francisci Philelfi Epistolarum Familiarium libri XXXVII, Venetiis, 1502. Desgl. Satyrarum Hecatosticha, Venetiis 1502. Orationes Franc. Philelfi cum quibusdam aliis eiusdem operibus, Parisiis, 1515.

p. 117. Filelfo's Benehmen, die Bemühungen bei den Fürsten, die sorglose Geldverschwendung, die Bitten um Geschenke, die Bitte um Entlassung als Mittel des Druckes, die Anliegen und Umtriebe bei jedem neuen Papste, alles das wiederholt sich bei anderen Literaten und, man kann es nicht leugnen, auch bei Torquato Tasso, nur daß diesen sein großes Unglück entschuldigt.

p. 118. Ueber Valla's Homer-Uebersetzung besonders Vahlen, in Sitzungsber. der Wiener Akad. phil. hist. Cl. 61, 370 und 387 ff.

p. 119. Ueber die Verbesserung des Styles durch vollständigeres Bekanntwerden Cicero's s. Flavio Biondo, Italia Illustrata, Romandiola, p. 346, auch Pius' II. Comment. l. II, p. 50; s. ferner über den Styl der ersten Humanisten R. Sabbadini, Storia del Ciceronianismo e di altre Questioni Letterarie nell' età della Rinascenza, Torino, 1886, p. 1 ff.

p. 119. Naldo Naldi, Vita Jannotii Manetti, bei Muratori, Script. XX, 529 ff.

p. 120. Ueber die Reden der Humanisten Voigt, Wiederbel. II, 442 ff. und Enea Silvio, II, 271 ff. Daß man gewöhnlich italienisch sprach, bezeugt unter anderen Benedetto Accolti, Dialogus de praestantia virorum sui aevi, Parmae, 1691, p. 87. Bei der Gesandtschaft in Venedig sprach Manetti (1449) italienisch, übersetzte die Rede dann erst für die Publication in das Lateinische (s. Naldi, 567), und hat sie gewiß dabei auch bearbeitet und geschmückt. Das wird damals oft geschehen sein.

p. 120 f. Pii II P. M. olim Aeneae Sylvii Piccolomini Senensis Orationes Politicae et Ecclesiasticae, ed. J. D. Mansi, I, Lucae, 1755; II, 1757; III, 1759.

p. 121. Francisci Barbari De Re Uxoria libri II, Parisiis, 1513.

p. 122. Poggii Bracciolini Flor. Historiae de Varietate Fortunae libri IV, editi a Domenico Georgio, Lutetiae Parisiorum, 1723. Poggio redet davon schon 1431, Epist. IV, 20; d. 14. Sept. 1443 waren 2 Bücher geschrieben, s. Spicil. Rom. X, 287, den 12. Juli 1448 das Ganze vollendet, ib. 304.

p. 123 f. Poggii Florentini Dialogus et Leonardi Aretini Oratio adversus Hypocrisiam a Hier. Sincero, Sylvae-Ducis, 1699. Valla's De Professione, publ. von Vahlen in Wiener Sitzungsber. 62, 99. — Ueber den Kampf der Humanisten gegen die Mönche Voigt, Wiederbel. II, 215 ff.

p. 124 ff. Leonardi Aretini Historiarum libri XII, Argentorati, 1610

[neue Ausg. Firenze, 1856—60]. — Poggii Bracciolini Historiarum Florentini Populi libri VIII, bei Muratori, Script. XX, 193 ff. Poggio's Aeußerungen über das Kaiserthum auch im Briefe an Niccoli von 1433, Spicil. Rom. X, 233; s. auch den Brief ähnlichen Inhaltes in Leon. Aret. Epist. VI, 9, der aber, nach Agostini, Scrittori Viniz. I, 174, von Leonardo Giustiniani wäre. Enea Silvio in der kleinen Schrift De Ortu et Auctoritate Sacri Romani Imperii ad Imper. Fridericum III (gedr. hinter d. Aurea Bulla Caroli IV, Francofurti, 1658) hält an der alten Fiction von der kaiserlichen Universalmonarchie fest; aber er schrieb das als Höfling, wußte sehr wohl, wie die Realität gerade unter Friedrich III. im schreiendsten Widerspruch damit stand.

p. 127 f. Laurentii Vallensis Libri tres de Rebus gestis Ferdinandi Aragonum et Siculorum regis (ohne Jahr und Ort). — Bartholomei Faccii De Rebus gestis Alphonsi Aragonii Regis libri VII, Mantuae, 1563. Daß er 1445 an den Hof in Neapel kam, s. Vahlen, Wiener Sitzungsber. 61, 35, n. Daß er die ersten 7 Bücher 1451 publicirte, zeigt der Brief an Franc. Barbaro (vom 26. Sept. 51) in Panormita, Epist. fol. 108. — Panhormita, De Dictis et Factis Alphonsi Regis libri IV, Rostochii, 1589.

p. 128. P. Porcelii Commentaria comitis Jacobi Picinini, in Muratori, Script. XX, 69 ff. Der 2. Commentar ib. XXV, 1 ff.

p. 128 f. P. Candidus Decembrius, Vita Philippi Mariae Vicecomitis, bei Muratori, Script. XX, 985 ff., spätestens 1450, da Leonello von Este gewidmet (s. ib. p. 1049). Siehe über diese Biographie die feine Bemerkung von Burckhardt, II, 51; dagegen hat Voigt, Wiederbel. I, 507 f. aus Decembrio's Darstellung sich ein rohes Zerrbild gestaltet, indem er alle guten Züge auslöschte, nur die üblen stehen ließ und übertrieb; selbst das Latein ist arg mißverstanden. — Die Annotatio Rerum Gest. in vita ill. Franc. Sfortiae bei Muratori ib. 1023 ff.

p. 129. Aeneas Sylvius Piccolomineus De Viris Illustribus, Stuttgardiae, 1842 (Bibl. des Literar. Vereins, vol. I). — Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri, publ. von A. Bartoli, Firenze, 1859; E. Frizzi, Di Vespasiano da Bisticci e delle sue Biografie, Pisa, 1878.

p. 129 ff. Blondi Flavii Forliviensis De Roma Triumphante libri X, Basileae, 1559, wo die anderen Werke folgen. Alfr. Masius, Flavio Biondo, sein Leben und seine Werke, Leipzig, 1879; dazu Wilmanns in Gött. Gel. Anz. 1879, p. 1490 ff.

p. 131 ff. Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis Opera quae extant omnia, Basileae, 1551. Aeneae Sylvii Piccolominei Opera Geographica et Historica, Helmstadii, 1700. Ueber Enea Silvio als Schriftsteller und Humanisten Voigts Enea Silvio, insbesondere I, 219—44 und II, 248 bis End des Bandes. — Voigt sagt, II, 335, die Kosmographie habe von Asien nur Kleinasien beschrieben; dieses ist nicht richtig. Pius theilt Asien in 6 Theile, 3 diesseits (links) und 3 jenseits (rechts) des Taurus; die ersten 3 beschrieb er; Kleinasien ist nur eine Unterabtheilung des 3. der behandelten Theile.

p. 133 ff. Pii Secundi Pontificis Max. Commentarii Rerum Memorabilium quae temporibus suis contigerunt, Francofurti, 1614. Voigt, Enea Silvio, II, 336 ff. macht wahrscheinlich, daß die Commentarien von Campano bearbeitet sind, von ihm auch die Eintheilung in 12 Bücher und die Vorrede herrührt; daß Pius ihn mit der Feilung der zu publicirenden Werke beauftragte, sagt Campano, Epist. I, 1, Ende; auch die auffallend häufig citirten Epigramme Campano's zu Pius' Lob wird der Dichter selbst dann eingestreut haben. Der Anfang eines 13. Buches (bis April 1464 reichend), der sich in mehreren Hss. findet, publ. bei Voigt, ib. II, 359 ff. — Aus Voigts Buche erhält man den Eindruck, als ob Papst Pius' Commentarien ein Gespinnst von Lügen wären; aber hier müßte man genau nachprüfen; Voigt glaubt gar zu leicht Pius' Gegnern, behandelt ihn mit prinzipiellem Mißtrauen, und hat ihn notorisch mehrfach stark mißverstanden. So z. B. vol. III, p. 529: Bei seiner ersten Ernennung neuer Cardinäle in Siena hätten die alten verlangt, er solle nur 5 neue creiren und darunter solle nur ein Nepot sein; durch einen Kunstgriff habe Pius 2 Nepoten hineingeschmuggelt, indem er sich erbat, noch einen 6. ernennen zu dürfen, gegen den Niemand etwas einwenden könne; das war dann der Augustinergeneral; hierauf aber habe er die Erwählten in eine andere Ordnung gebracht, und als 6. einen 2. Nepoten gestellt, indem er die Sache so auslegte, als solle nur unter den 5 ein einziger Nepote sein. Dieses ist bloßes Mißverständniß, weil Voigt meint, man habe jeden Verwandten als Nepoten bezeichnet, während so nur der wirkliche Neffe hieß. Unter den 6 war in der That nur ein Nepot, Franciscus, den Pius (p. 98) ausdrücklich und allein als solchen kennzeichnet; Niccolò Forteguerra, den Voigt gleichfalls für einen Nepoten hält, galt als solcher nicht, war ein entfernter Verwandter von der Familie von Pius' Mutter. — Ferner soll Pius anmerken, er habe etwas Unerhörtes gethan, indem er 2 Cardinäle aus seiner Familie auf einmal ernannte, und dagegen polemisirt Voigt, da Calixtus das schon gethan habe. Abermals ein Mißverständniß. Pius sagt (p. 98): rem quoque prius inauditam fecisse, qui duos ex familia sua cardinales, et nepotem suum uno in consistorio creasset. Also: „Zwei Cardinäle aus seiner Familie und außerdem den Nepoten," d. i. den einen. Was bedeutet hier die familia? Natürlich die geistliche, den Hof. Bernardo Erolo war tunc referendarius et domesticus Pii familiaris, und Niccolò Forteguerra ex aula Pontificis assumptus. Zu dieser familia gehörte gerade der Neffe Francesco garnicht. — Dieses als einzelnes Beispiel; mit solchen Flüchtigkeiten wird aber das Bild des Papstes entstellt, wie sehr man in vielen Beziehungen Voigts Buch sonst bewundern mag.

p. 135. Benedicti Accolti De Bello a Christianis contra Barbaros gesto, Groningae, 1731.

p. 136 ff. Ueber Valla die wichtigen und geistvollen Arbeiten von J. Vahlen, Lorenzo Valla, ein Vortrag, in Almanach der kaiserl. Akademie der Wiss. XIV. Jahrg. Wien, 1864, p. 181 ff. [neue Separatausg. 1870], und Laurentii Vallae Opuscula Tria, in Sitzungsber. der Wiener Akademie

der W. phil. hist. Cl. 61, 7 und 357, und 62, 93. Ders., Lorenzo Valla über Thomas von Aquino, in Vierteljahrsschrift f. Kult. u. Lit. der Renaissance, I, 384.

p. 136 f. Laurentii Vallae de Voluptate ac Vero Bono libri III, Basileae, 1519. Daß die Publication Anfang 1431 stattfand, hat Vahlen bewiesen, Sitz. 61, 44; die Gespräche müssen also 1427 gesetzt sein, wennschon sich damit nicht alle chronologischen Andeutungen vertragen; vielleicht nahm es der Verfasser nicht so genau. Die Stellen, welche Voigt, Wiederb. I, 468, n. 2, und Fiorentino, Risorgimento, 224, n. 7, für Entstehung von De Voluptate in Pavia anführen, beziehen sich auf die 2. Fassung, wie schon Vahlen bemerkte, Sitz. 61, 23, cf. 46. — Die Ansicht von Voigt, I, 469 f. und von Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst, Stuttgart, 1879, p. 11, daß Valla's eigene wahre Meinung in der Rede Panormita's enthalten sei, findet keinen Anhalt weder in dem Buche selbst, noch in Valla's sonstigen Schriften, wo er sich stets als gläubiger Christ zeigt. Schon die cynische Uebertreibung Antonio's, welcher nichts von der Verführung des Genussespredigers geltend macht, zeigt, auch wenn kein Schluß folgte, daß dieses nicht des Autors Meinung ist. Der Epicuräer soll nur den Stoiker widerlegen, damit dann das Feld für den Glauben frei werde, der ebenfalls das Höchste in der Lust, aber der im Jenseits sieht. Wenn Niccoli's Rede bloße Heuchelei ist, hätte er gerade ihn sich mehrfach mahnend an ihn selbst, Laurentius, wenden lassen (cap. 23, 27)? Was Voigt und Janitschek annahmen, das sagten Valla's Gegner (s. Poggio, Opera, fol. 82) und Valla selbst wies es zurück (Antid. l. IV). Auch Fiorentino, der in Il Risorgimento Filosofico nel Quattrocento, Napoli, 1885, p. 204 ff. sehr geistvoll von Valla's Dialog handelt, scheint noch zu sehr die epicuräische Ansicht mit der des Autors zu identificiren; aber den Schluß hält er für aufrichtig; mit der Nachweisung des Eudämonismus im christlichen Moralprincipe, welche Valla's Hauptverdienst sei, ergebe sich die Erlaubtheit des Genusses auch hienieden. Wie eine vorgefaßte Meinung bei Valla hineinliest, was nicht dasteht, zeigt sich bei Fiorentino p. 209: Il Valla non ha ritegno di accettare la risurrezione de' corpi per la più squisita soavità dei piaceri venerei (!). Wenn Valla sagt, jene Lust des Paradieses sei so groß, ut nulla venus nec comparanda sit, so meint er einfach, auch die höchste sinnliche Lust der Erde lasse sich mit der himmlischen Wonne nicht vergleichen. — Ueber die 2. Bearbeitung Vahlen, Sitz. 61, 45; Voigt citirt eine Ausgabe derselben von 1483, Wiederb. I, 470, n. 2.

p. 137 f. Laurentius Valla De Libero Arbitrio, Apologia eius adversus Calumniatores . . . Item Contra Bartoli libellum . . ., Basileae, 1518. Daß De Libero Arbitrio kaum früher als 1436, s. Vahlen, Sitz. 61, 62.

p. 138 f. Laurentii Vallae Romani De Dialectica libri III, Parisiis, 1530, entstanden zwischen 1433 und 1438, wie die Vorrede zu Elegantiae, l. III zeigt, s. Vahlen, ib. 55 und 56.

p. 139. Laurentii Vallae De falso credita et ementita Constantini

Donatione Declaratio, in Lupoldi de Babenberg De Iuribus Regni et Imperii Rom. Tractatus, Basileae, s. a. p. 265 ff. Er sagt am Ende, es sei das 6. Jahr seit des Papstes Flucht aus Rom, also 1440. Auch Enea Silvio, im Dialogus de Donatione Constantini (bei Mansi, Orat. Pii II, III, 85 ff.; es ist ein Theil längerer Dialoge, die 1453 fallen, s. Voigt, Enea Silvio, II, 292), giebt mit den Worten, die er hier dem heil. Bernardin in den Mund legt, die Schenkung Constantins als unecht auf, begründet die weltliche Herrschaft des Papstes, die er vertheidigt, auf die Schenkungen Pipins und Karls d. Gr.

p. 140. Von den Elegantiae benutzte ich die Ausg. Laur. Vallae Elegantiarum Latinae Linguae libri, Basileae, 1562.

p. 140. De Professione Religiosorum, bei Vahlen, Sitz. 62, 99; es ist vor 1442 geschrieben, s. ib. 61, 64.

p. 141. Giov. Da Schio, Sulla Vita e sugli Scritti di Antonio Loschi Vicentino, Padova, 1858. Von demselben herausg. De Luschis Carmina quae supersunt fere omnia, Patavii, 1858. Achilles, Prototragoedia Antonii De Luschis, Patavii, 1843; er müßte vor 1390 entstanden sein, wenn aus diesem Jahre wirklich das von Osio benutzte Ms. s. Da Schio, p. 131.

p. 142. Francesco Colangelo, Vita di Antonio Beccadelli, soprannominato il Panormita, Napoli, 1820. Felice Ramorino, Contributi alla Storia biografica e critica di Ant. Beccadelli detto il Panormita, Palermo, 1883. — Antonii Bononiae Beccatelli cognomento Panhormitae Epistolarum libri V, Venetiis, 1553. — A. Gaspary, Einige ungedruckte Briefe und Verse von Ant. Panormita, in Vierteljahrsschrift f. Kultur und Litt. der Renaissance, I, 474 ff.

p. 142. Antonii Panormitae Hermaphroditus, ed. Frid. Carol. Forbergius, Coburgi, 1824. Ueber die Entstehungszeit Ramorino p. 68 und Sabbadini, Giorn. Stor. Lett. It. V, 170. — Guarino's Widerruf gedruckt von Sabbadini in Vierteljahrsschr. für Kult. u. Litt. der Ren. I, 109.

p. 144. Maffeo Vegio's Gedichte z. B. in Maxima Bibliotheca Veterum Patrum cet. Lugduni, 1677, XXVI, 759 ff.

p. 145 f. Trium Poetarum Elegantissimorum, Porcelii, Basinii et Trebani Opuscula, Parisiis, 1539. Basinii Parmensis Poetae Opera Praestantiora, Arimini, 1794. Elegieen Porcello's in Carmina Illustrium Poetarum Italorum, t. VII, Florentiae, 1720, p. 497 ff.

p. 146 f. Francisci Philelfi Satyrarum Hecatosticha, Venetiis, 1502. Ueber die anderen Dichtungen, die ungedruckt oder sehr selten sind, s. Rosmini, Vita del Filelfo. — Ueber Lob und Tadel in den Satiren s. auch Filelfo's Brief vom 8. Dec. 1450 (Epist. ed. 1502, p. 53). Eine solche Mischung verschiedenartiger Gegenstände (theils Loblieder, theils Lyrik) auch in den 9 Satiren des modenesischen Humanisten Gaspare Tribraco (zwischen 1460 und 70), s. Setti, in Propugnatore, XI, 1°, p. 14.

p. 147. Joh. Antonii Campani Epistolae et Poemata, ed. Menckenius, Lipsiae, 1707. Die Gedichte Enea Silvio's, publ. von Cugnoni in den

Memorie der Accademia dei Lincei, 1882 und 1883, waren mir nicht zugänglich.

p. 149. Leon. Aretino, Epist. VI, 6: cognitio earum rerum quae pertinent ad vitam et mores, quae propterea humanitatis studia nuncupantur, quod hominem perficiant et exornent. Leonardo scheidet noch davon die litterae, wie auch Cicero cum Musis, id est cum humanitate et doctrina sagt (Tuscul. V, 23). Aber die folgenden, wie Poggio, nennen schon das ganze Studium der Alten humanitatis studia.

p. 150. Ueber die Epistolographie der Humanisten vortrefflich Voigt, Wiederbel. II, 422 ff. und Enea Silvio, II, 277.

p. 151. Francisci Barbari et aliorum ad ipsum Epistolae, herausg. vom Cardinal Quirini, Brixiae, 1743. Dazu die Diatriba Praeliminaris, 1741. R. Sabbadini, Centotrenta Lettere Inedite di Franc. Barbaro, Salerno, 1884; dazu die wichtige Recension von A. Wilmanns, in Gött. Gel. Anz. 1. Nov. 1884, p. 849—85. — G. Voigt, Die Briefe des Aeneas Sylvius vor seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, chronologisch geordnet, etc. in Archiv f. Kunde österreich. Geschichts-Quellen, XVI (Wien 1856), p. 321 ff.

p. 152. Nisard, Les Gladiateurs de la République des Lettres aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, Paris, 1860, t. I. — Ueber Salutati's und Rinuccini's Invectiven gegen Loschi s. Da Schio, Ant. Loschi, p. 53 ff. und Voigt, Wiederb. I, 506. Ueber die Leon. Aretino's gegen Niccoli s. Mehus, Epist. Leon. p. LXV ff.

p. 152 ff. Poggio's Brief an Scipone Mainenti in seinen Opera, fol. 134; über Datum und Adressat Sabbadini, in Centotrenta Lett. di Franc. Barb. p. 22, und Giorn. Stor. Lett. It. V, 178. — Poggio's Defensiuncula, Opera, fol. 137; der Brief gegen Ciriaco, ib. 125. Seine verschiedenen Invectiven gegen Filelfo und Valla gleichfalls in den Opera. — Ueber Filelfo's Prosaschrift gegen Cosimo s. Rosmini, Vita del Filelfo, I, 97, und Sabbadini, in Giorn. Stor. Lett. Ital. V, 163. — Völlig schlagende Widerlegung von Poggio's Lügen bei Rosmini, I, 25 und anderswo.

p. 154 f. Laurentii Vallae Antidoti in Pogium libri IV ad Nicolaum V Pontificem, Parisiis, 1520. Die Chronologie dieses Streites bei Shepherd-Tonelli, Vita di Poggio, II, 151 und 153; Vahlen, Sitzungsber. 61, 20 ff., auch Sabbadini, Centotrenta Lett. p. 60.

p. 156. Valla's Streit mit Antonio da Rho nach Vahlen, ib. 63, 1443. Ueber Antonio's Schrift Sabbadini, Giorn. Stor. Lett. It. VI, 165 ff. Valla's Streit mit Fazio und Panormita 1445, nach Vahlen, ib. 35, n. — Panormita's Polemik mit Porcello s. Vierteljahrsschrift f. Kult. u. Litt. der Ren. I, 481.

p. 156. Francesco Fiorentino, Il Risorgimento Filosofico nel Quattrocento, Napoli, 1885, interessant und werthvoll, obgleich das Werk durch den Tod des Verfassers leider fragmentarisch und ohne Durchsicht blieb.

p. 157. Von Leonardo's Uebersetzung des Axiochus s. Morel-Fatio, in

Romania, XIV, 98. Schon Petrarca hatte einige Schriften Plato's in latein. Uebersetzung besessen, wie Fiorentino, p. 181, zeigte.

p. 157. Leonardo Aretino's Isagoge in Decem libros Aristotelis ad Nicomachum morales, Jenae, typ. Joh. Weidneri, 1607 (in der Stadtbibl. zu Breslau) ist wohl identisch mit dem Isagogicon, welches Janitschek (p. 101), Voigt (II, 458) und Fiorentino (p. 201) als ungedruckt bezeichneten.

p. 157 ff. Fritz Schultze, Georgios Gemistos Plethon und seine reformatorischen Bestrebungen, Jena, 1874. — Ueber den Streit der Griechen H. Vast, Le Cardinal Bessarion, Paris, 1878, p. 327 ff. — Bessarionis Cardinalis Niceni In Calumniatorem Platonis libri quatuor, Aldus, s. a. Dort als 5. Buch die Kritik von Georgs Uebersetzung der platon. Leges, als 6. der Traktat De Natura et Arte. Bessarions Brief an Michael Apostolios in Migne, Patrologia, Ser. Graeca, t. 161, p. 687. Der Brief an Ficino und dessen Antwort in Ficini Opera, p. 616.

p. 160 ff. Leop. Galeotti, Saggio intorno alla vita ed agli scritti di Marsilio Ficino, in Arch. Stor. It. N. S. t. IX, 2°, 25, t. X, 1°, 1. [Luigi Ferri, Di Marsilio Ficino ecc. in La Filosofia delle Scuole Italiane, vol. 28 und 29, 1883 und 84]. — K. Sieveking, Die Geschichte der platonischen Academie zu Florenz, Göttingen, 1812. P. Villari, Machiavelli, I, 172 ff. und desselben La Storia di Girol. Savonarola, I, Firenze 1887, p. 52 ff. H. Hettner, Das Wiederaufleben des Platonismus, in Italienische Studien, Braunschweig, 1879, p. 165 ff. Ferner die Geschichten der Philosophie. — Marsilii Ficini Opera, Basileae, 1576. Hier die Theologia Platonica p. 78 ff. Die Disputation bei einem Mahle Bern. Bembo's, die VI, 1 erwähnt ist, muß während dessen Anwesenheit in Florenz zwischen 1478 und 1480 fallen (Bern. Bembo's frühere Gesandtschaft von 1474 kommt nicht in Betracht); auch XVIII, 9 ist das Jahr 1478 erwähnt. Daß er 5 Jahre daran arbeitete, s. Brief an Bandini, Opera, p. 660.

p. 164. Das Buch von der Liebe in Ficini Opera, 1320 ff. Von dem Gastmahl in Florenz, ib. p. 657. Daß man jährlich regelmäßig Plato's Geburtstag so feierte, davon sagt Ficino nichts; denn das jährliche Gastmahl, wovon Epist. l. III, p. 718 redet, ist etwas anderes (wohl Cosimo's Geburtstag).

p. 165. Benivieni's Canzone in Opere di Girolamo Benivieni, Venetia, Zopino, 1522, fol. 41, ib. Pico's Commentar fol. 1 ff., dsgl. auch die Canzone in Pici Opera, Basileae, 1572, p. 746; der Commentar ib. 734.

p. 167. De Christiana Religione fällt gegen 1474; cap. 10 (Ende) heißt es von denen, die in Ancona 1470 durch ein Wunder geheilt wurden, sie seien nun 4 Jahre gesund. Die Vorrede sagt, er habe es geschrieben, als er eben zum Priester geweiht worden war (1473). 1476 ist es gedruckt.

p. 168. Ueber Landino s. Bandini, Specimen Literaturae Florentinae Saec. XV, vol. I, Florentiae, 1748; II, 1751. Tiraboschi, Stor. Lett. VI, 1065, n. wollte das Geburtsjahr in 1434 ändern, weil sich Landino in einem Briefe von 1475 im 41. Jahre nenne. Aber dieser Brief hat bei Bandini

(Collectio Veterum Aliquot Monimentorum, Arreti, 1752, p. 1 ff.), vielmehr des Datum 1465. In einem Document bei Bandini, Specimen, II, 103, heißt Landino 1470 44 jährig, wohl durch Versehen (st. XLVI).

p. 169. Ueber sein Buch De Anima Landino selbst im Dante-Commentare zu Inf. X, 15. — Christophori Landini Florentini Camaldulensium Disputationum Opus, Parisiis, 1511 (zuerst Florentiae gegen 1480 gedr.). Daß die Gespräche in den Sommer 1468 gesetzt sind, s. Gir. Mancini, Vita di Leon Batt. Alberti, Firenze, 1882, p. 481, n. 4. Die Schrift selbst entstand bedeutend später; Ficino's Theol. Plat. (als unvollendet) und dessen Commentar zum Symposion werden citirt.

p. 171. Der Dante-Commentar gedr. zuerst 1481; ich benutzte: Comedia del Divino Poeta Danthe Alighieri, con la spositione di Christophoro Landino, Vinegia, 1536. Dazu C. Hegel, Ueber den histor. Werth der ältesten Dante-Commentare, Leipzig, 1878, p. 71 ff.

p. 171. Joannis Pici Mirandulae Concordiaeque Comitis Opera Omnia, Basileae, 1572. Zu Anfang die (nicht ganz zuverlässige) Vita von seinem Neffen Giovanni Francesco. — G. Dreydorff, Das System des Joh. Pico, Marburg, 1858.

p. 173 f. Polizian über Pico besonders Miscell. cap. 90 und Ende. — Daß Heptaplus schon 1489 in den Händen der Freunde war, zeigen Briefe in Opera p. 395 ff. — Von der projectirten „poetischen Theologie" und dem Commentar zum Symposion redet er öfters, z. B. im Commentar zu Benivieni's Canzone, III, 8 und 11, und im Briefe an Dom. Benivieni, p. 382, wohl auch in dem an Andrea Corneo (1486), p. 378.

p. 175. In seinen jüngeren Jahren hatte Pico auch gedichtet, italienisch und lateinisch, aber schon 1486 auf die Liebesdichtung verzichtet, s. den Brief an Andrea Corneo, p. 378. Später verbrannte er seine Liebesgedichte, wie sein Neffe sagt, und Polizian (Epist. I, 7, p. 12, ed. 1536) bestätigt, Dreydorff also (p. 7) mit Unrecht bestritt. Italienische Gedichte von ihm sind erhalten, s. deren zwei bei Trucchi, Poesie Inedite, III, 61 f. und in Rime del Pistoia (Livorno, 1884) p. 39, und von anderen s. Bartoli, I Manoscritti della Biblioteca Naz. di Firenze, II, 127 ff.

p. 175. Bezüglich Benivieni's Bekehrung s. dessen Vorrede zu seinen 8 Eclogen (an Luca Della Robbia) in Opere di Girolamo Benivieni, Venetia, Zopino, 1522, fol. 73, und auch am Ende der Werke Pico's.

p. 176. Ueber die italienische Literatur des 15. Jahrhunderts, außer den schon angeführten, auch John Addington Symonds, Renaissance in Italy, Italian Literature, Part I, London, 1881.

p. 177 f. Von Rinuccini's Invective ist nur eine alte italienische Uebersetzung erhalten, welche gedruckt bei Wesselofsky, Parad. I, 2°, 303 ff. Die Schrift Domenico's von Prato ib. 321 ff.

p. 178. Filelfo's Aeußerungen über die Vulgärsprache in den ital. Briefen bei Rosmini, Vita del Filelfo, II, 304, III, 448, und in den latein. Brief-

stellen, die Rosmini, II, 14, n. anführt. Seine und seiner Schüler Reden in Sepulcrum Dantis, Alla Libreria Dante in Firenze, 1883, p. 25 ff. S. auch Rosmini, I, 55 ff. und 119 ff.

p. 179. Leonardi Aretini Libellus de Disputationum exercitationisque studiorum usu, Norimbergae, 1734, enthält nur den 1. Dialog; über das Ganze Wesselofsky, Parad. I, 2°, 32 ff. Voigt, Wiederbel. I, 387, sagt, Niccoli's Geringschätzung Dante's und Petrarca's sei auch sonst bezeugt; der erste Dialog drücke daher seine wahre Meinung aus. Aber jene Zeugnisse sind nur die Invectiven Leonardo's und Filelfo's, und man weiß, wie frech die Gegner zu lügen pflegten. Dagegen steht der Dialog Poggio's.

p. 180. Ueber Filelfo's Gedicht auf Johannes d. T. s. Rosmini, II, 16.

p. 181 f. Giustiniani, s. Giov. degli Agostini, Notizie Istorico-Critiche intorno la vita e le opere degli Scrittori Viniziani, Venezia, 1752, I, 135 ff. Voigt, Wiederbel. I, 420. — A. D'Ancona, Strambotti di Leonardo Giustiniani, in Giorn. Fil. Rom. II, 179, wo die Vergleiche mit Volksliedern alter und neuer Zeit, und bibliographische Angaben über Lionardo's Poesieen von A. Tessier, wozu noch Morpurgo, Bibl. Lett. Pop. It. II, 6 und 125. — Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani, herausg. von B. Wiese, Bologna, 1883 (Scelta, 193), wo alle Lieder des Codex Palatinus gedruckt stehen; in dieser Sammlung sind aber andere mit denen Giustiniani's vereinigt, s. Ferrari, Bibl. Lett. Pop. It. II, 10. Eine derartige Sammlung von 18 Liedern aus Hs. von S. Marco (von 1444) publ. von Morpurgo, Bibl. Lett. Pop. It. II, 19. Ferner: Wiese, in Giornale Fil. Rom. IV, 144, über die Hss. Ders. Neunzehn Lieder Lion. Giustiniani's, in Bericht des Grossherzogl. Real-Gymnasiums von Ludwigslust, 1885, und Einige Dichtungen Lion. Giustiniani's in Miscellanea Caix-Canello, p. 191 ff. und ders. in Ztschr. f. rom. Phil. XI, 130. — T. Casini, in Rivista Critica, I, 83 ff., besonders wichtig für die Metren (cf. auch Ztschr. f. rom. Phil. IV, 621).

p. 183. Bembo, Prose, l. I (p. 36 der Ausg. Venezia, 1785): le quali canzoni dal soprannome di lui sono poi state dette e ora si dicono le Giustiniane.

p. 184. Casini (p. 85 und 88) will den Namen canzonette nur für die wenigen der Strophenform a bb a gelten lassen; aber es war damals generelle Bezeichnung, die alle jene Lieder für Musik einbegriff. Der Name steht so über der von Morpurgo publicirten Sammlung und über den alten Drucken, und der Dichter selbst nennt seine Ballade canzonetta, bei Wiese, no. IV. — In der Form der Ballade ohne Ripresa vermuthet Casini, p. 87, eine Neuerung Giustiniani's oder eines Zeitgenossen.

p. 184. [Leon. Justiniani, Devotissime et sancte Laude, Venezia, 1474]. Ueber das Lied Maria, Vergine bella s. vol. I, 498. Es steht auch bei Nannucci, Manuale, I, 389. 3 andere Lauden Giustiniani's in Laude Spirituali di Feo Belcari ecc. ed. Galletti, Firenze, 1863 (no. 92, 97, 98).

p. 184 ff. Daß Palmieri d. 13. Jan. 1406 geboren war, s. Morpurgo,

Rivista Crit. III, 149; daß er 1478 starb, Renier, Strambotti e Sonetti dell' Altissimo, Torino, 1886, p. XXX. — [E. Bottari, Matteo Palmieri, in Atti dell' Accademia Lucchese, 1885], cf. Sabbadini, in Arch. Stor. It. S. IV, t. 17, p. 149. — Della Vita Civile, Trattato di Matteo Palmieri, Milano, 1825. — Von der Città di Vita Bandini, Catalogus Codicum Mss. Bibl. Mediceae Laurentianae, t. VIII (lat. V), p. 74—96. E. Frizzi, La Città di Vita, poema inedito di M. Palmieri, in Propugnatore, XI, 1°, 140 ff. Die Wanderung der Seele durch die Sphären ist neuplatonisch, cf. Ficino, Theol. Platon. XVII, 3: per septem planetas ignemque et aerem delabuntur. Das Ausgehen von den Elysäischen Feldern mag nach Virgil sein, s. Sabbadini, l. c. p. 150; andere Entlehnungen von den Alten weist Frizzi nach. — Kurze Zeit nach Palmieri ahmte Gambino von Arezzo, der in den Diensten des Condottiere Carlo Fortebracci stand, Dante nach in einem Gedichte, wo er zuerst verächtliche Personen von Arezzo und dann ruhmwürdige, auch aus anderen Gegenden, aufzählt, und genauer folgte er seinem Vorbilde in der nur fragmentarisch erhaltenen Vision, wo ihn der Teufel Barbariccia durch die Hölle führt; diese setzt er in das Jahr 1475: Versi di Gambino d' Arezzo, publ. von Oreste Gamurrini, Bologna, 1878 (Scelta, 164). Eine noch spätere Nachahmung Dante's ist Fra Tommaso de' Sardi's Anima Peregrina, begonnen 1493, beendet 1509, wie es scheint ein dunkeler, theologischer Wust, s. darüber Giov. Romagnoli, in Propugn. XVIII, 2°, 289 ff. Von Marino Jonata's Giardeno ist weiterhin die Rede. — Ueber das Schicksal von Palmieri's Gedicht außer Bandini auch Vespasiano da Bisticci, in der Vita Palmieri's.

p. 186 f. Die Gedichte der Accademia Coronaria in den Opere Volgari di Leon Battista Alberti, herausg. von A. Bonucci, vol. I, Firenze, 1843, p. CLXVII ff. — Dati's und Alberti's Verse in antiken Maßen auch bei Carducci, La Poesia Barbara nei Secoli XV e XVI, Bologna, 1881, zu Anfang; s. dazu Literaturblatt f. germ. u. rom. Phil. 1882, p. 19.

p. 187. Ueber Alberti: A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn, 1867, p. 69 ff. Girolamo Mancini, Vita di Leon Batt. Alberti, Firenze, 1882. Ders. Nuovi Documenti e Notizie sulla vita e sugli scritti di L. B. Alberti, in Arch. Stor. Ital. S. IV, t. 19, p. 190 ff. Das viel umstrittene Geburtsjahr weist überzeugend als 1406 oder 1407 nach G. Scipione Scipioni, L. B. Alberti e Agnolo Pandolfini, Ancona, 1882, p. 8 f. Mancini, Arch. Stor. l. c. p. 193 und 200 hält an 1404 fest, wogegen mit Recht Scipioni in Giorn. Stor. Lett. Ital. X, 255. Ueber Alberti als Kunsttheoretiker auch Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart, 1868, p. 41 f. — Opere Volgari di L. B. Alberti, herausg. von A. Bonucci, 5 Bände, Firenze 1843—49; hier im 1. Bande auch die alte Biographie. Alberti, Kleinere kunsttheoretische Schriften, übers. von Janitschek, Wien, 1877.

p. 188 ff. Der Philodoxus publ. von Aldo unter dem Namen eines Lepidus, und bei Bonucci, vol. I, p. CXX. — Die Chronologie der Werke bei Mancini und Scipioni. — Daß die lange Agnolo Pandolfini beigelegte Schrift Il

Governo della Famiglia nichts anderes ist als eine ungeschickte alte Bearbeitung von Alberti's 3. Buche der Famiglia, haben definitiv erwiesen Mancini, p. 258 ff. und 553 ff., Scipioni, l. c. und besonders F. C. Pellegrini, Agnolo Pandolfini e il Governo della Famiglia, in Giorn. Stor. Lett. It. VIII, 1 ff.

p. 194. Giovanni Dominici, Regola del Governo di cura famigliare, herausg. mit Biographie von D. Salvi, Firenze, 1860. — Feo Belcari, Prose edite ed inedite, herausg. von Ott. Gigli in 5 Bändchen, Roma, 1843—44. Daß auch die Vita di S. Giovanni Colombini zum großen Theile nur Uebersetzung ist aus der (1425) vom seel. Giovanni von Tossignano lateinisch verfaßten, zeigte Don Luigi Albertazzi in Propugn., XVIII, 2°, 231 ff. — Bezüglich der Lauda Dì, Maria dolce s. Band I, 498.

p. 194. Lieder Panziera's bei Ozanam, I Poeti Francescani in Italia, übers. von Fanfani, Prato, 1854, am Ende, und [I Canti Spirituali del beato Ugo Panziera, publ. von C. Guasti, Prato, 1861]. — Laudi Spirituali del Bianco da Siena, herausg. von T. Bini, Lucca, 1851. Lauden des 14. Jahrh. auch in Poesie Popolari Religiose del Sec. XIV, publ. von Gius. Ferraro, Bologna, 1877 (Scelta, 152).

p. 195 f. Laude Spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo de' Medici, di Francesco d' Albizzo, di Castellano Castellani e di altri comprese nelle quattro più antiche raccolte, publ. von Galletti, Firenze, 1863 (richtig 1864). Ein Verzeichniß der Liederanfänge, welche über den Lauden zur Bezeichnung der Melodie citirt sind, gab D'Ancona, La Poesia Popol. Ital. p. 431, und ein viel umfangreicheres Alvisi in Canzonette Antiche, Alla Libreria Dante in Firenze, 1884, p. 79. Ueber die Anpassung von Melodie und Worten s. D'Ancona, l. c. p. 84, Erm. Rubieri, Storia della Poesia Popolare Ital. Firenze, 1877, p. 154 und 502, und Alvisi, l. c. p. 10. — Ueber den alten Gebrauch der Entlehnung der Melodie von profanen Liedern s. Lit. Bl. 1885, p. 75, und ferner Brakelmann, in Jahrbuch f. rom. und engl. Lit. IX, 172, und die dort citirte Literatur; Bartsch, Ztschr. VIII, 570 ff. Im 13. Jahrh. machte Frate Enrico von Pisa sein latein. Lied: Christe Deus, Christe meus, nach der Melodie des vulgären: E tu no cure de me, s. Salimbene's Chronik, p. 64. Altfrz. religiöse Lieder nach Liebesgedichten theilt auch P. Meyer mit in Bulletin de la Société des Anc. Text. 1885, p. 62 ff. (Das Lied p. 63: Com cil qui est de bone amour espris ist nach Guillebert de Berneville: Amors por ce que mes chans soit jolis). In Südfrankreich besteht der Gebrauch noch heute, s. Roque-Ferrier, in Revue des lang. rom. III, 12, p. 97. — Ueber Savonarola's Lauden P. Villari, La Storia di Girol. Savonarola, 2a ed. vol. I, Firenze, 1887, p. 528.

p. 197. Lauden von Aquila, die theilweise dramatisch sind, jünger als die umbrischen, publ. E. Pèrcopo, in Giorn. Stor. Lett. Ital. vol. VII—IX. — Die Klage der Marieen bei D'Ancona, Origini del Teatro in Italia, Firenze, 1877, I, 158. Die Divozioni publ. von demselben in Riv. Fil. Rom. II, 5, und darüber Origini, I, 165. Ueber den unterschiedslosen Gebrauch der

Namen Lauda, Devozione, Rappresentazione s. Torraca, Il Teatro Italiano dei Secoli XIII, XIV e XV, Firenze, 1885, p. V, cf. Giorn. Fil. Rom., III, 97, n.

p. 197. Entstehung der Repräsentation bei D'Ancona, Origini, I, 228 ff., auf dessen vortreffliche Darstellung ich mich auch im Folgenden sehr oft stütze. Nach D'Ancona hätte die Gattung sich von Florenz erst im 16. Jahrh. in andere Gegenden verbreitet; Torraca, l. c. p. XXI ff. hält die Rappresentazioni von Aversa, deren eine er (p. 269) publicirt, für unabhängig von den florentinischen, wennschon jünger. — Colomb de Batines, Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI, Firenze, 1852. — Le Rappresentazioni di Feo Belcari ed altre di lui poesie, herausg. von Galletti, Firenze, 1833. — Sacre Rappresentazioni dei Secoli XIV, XV e XVI, herausg. mit vortrefflichen Einleitungen von D'Ancona, Firenze, 1872, 3 Bnde. — Rappresentazione di Quirico e di Iudit (von 1486) bei Bartoli, I Manoscritti della Bibl. Naz. 1, I, 3, p. 170.

p. 199. Wie sehr ich Villari's so geistvolles und lehrreiches Buch über Savonarola bewundere, in dem allgemeinen Urtheil über die Bedeutung des Mönches kann ich des Verfassers Standpunkt nicht theilen. Donato Giannotti, der Savonarola sonst sehr schätzte, sagte von ihm treffend (Della Repubbl. Fior. IV, 6): e però si vede manifestamente, che chi vuole privare gli uomini di questi piaceri mondani, cerca combattere contra la natura. Sì come noi vedemmo che fece fra Girolamo . . . . ., il quale, volendo fare gli uomini buoni, messe tanto terribili e violente usanze, togliendo via tutte la allegrezze e feste pubbliche, che ebbero poca stabilità, ed insieme con la voce di quello ruinarono.

p. 202. Von der Repr. Di un Miracolo di Nostra Donna Mittheilungen bei Palermo, I Manoscritti Palatini di Firenze, vol. II, Firenze, 1860, p. 352 ff.

p. 203. Ueber die Scenen von Bauern in den Sacre Rappres. s. außer D'Ancona auch C. Mazzi, La Congrega dei Rozzi, Firenze, 1882, I, 289 ff.

p. 209. [Chassang, Des Essais Dramatiques imités de l'antiquité au XVe et au XVIe siècle, Paris, 1852.] D'Ancona, Origini, II, 154 ff. Von Petrarca's Philologia s. dessen Fam. II, 7, cf. VII, 16. Wenn ihm Boccaccio in seiner Vita Petrarca's einen Philostratus zuschreibt, so wird das nur Entstellung jenes Titels sein. — Ueber Loschi's Achilles s. oben p. 141; über Corraro's Progne Rosmini, Idea dell' ottimo precettore nella vita e disciplina di Vittorino da Feltre, Bassano, 1801, p. 307. — Ueber Dati's Hiempsal Mancini, Vita dell' Alberti, p. 234 f., wonach es eine Scene wie Dati's Dichtung für die erste Akademie; eine latein. Uebersetzung findet sich in einem Cod. Riccard. — Von dem Stücke Francesco Ariosti's s. Baruffaldi, Vita di Lod. Ariosto, Ferrara, 1807, p. 128 f. und Carducci, Delle Poesie Latine di Lod. Ariosto, Bologna, 1876, p. 38.

p. 210. Von Vergerio's Paulus Tiraboschi, Stor. Lett. VI, 867, und Voigt,

Enea Silvio, II, 269. — Leonardus Aretinus, Poliscene Comedia, Krakau, 1509 und Lypsi, 1513 (beide in der Universitätsbibl. zu Breslau). Ein anderes Leonardo beigelegtes Stück Calphurnia et Gurgulia ist offenbar mit der Poliscena identisch, wie auch in Brunets Manuel angegeben ist.

p. 210. Ueber die Philogenia V. De Amicis, L' Imitazione Classica nella Commedia Ital. del XVI Sec. Pisa, 1873, p. 52. Von Ugol. Pisani s. Affò, Memorie degli Scrittori Parmigiani (Parma, 1789), II, 173; von Tridentone ib. 259. — Ueber Enea Silvio's Chrisis Voigt, Enea Silvio, II, 269.

p. 211. De Captivitate D. J. [neu publ. im Giornale Ligustico 1884], s. Giorn. Stor. Lett. It. III, 468 f. Ueber dieses Stück und die folgenden Pietro Napoli-Signorelli, Storia Critica de' Teatri, Napoli, 1788, III, 52 ff. und D'Ancona, Origini, II, 155 f. — Von der Historia Baetica konnte ich eine Ausg. Basel, Henr. Petri, 1533 benutzen, die angehängt ist dem damaligen Drucke von Robertus Monachus, Bellum contra Saracenos.

p. 211. Ueber italienische historische Repräsentationen im 16. Jahrh. D'Ancona, Origini, II, 158 ff.

p. 211. Ueber die Aufführung der Menaechmi mit Polizians Prolog Alfr. v. Reumont, in Arch. Stor. It. S. III, 20, p. 190; Del Lungo, ib. 22, p. 341; D'Ancona, Origini, II, 200, n., und über die Aufführungen der Cleriker Del Lungo, l. c. 22, 341 ff. und 23, 170 ff.

p. 212. Von den Aufführungen in Ferrara am vollständigsten, wie immer, D'Ancona, Origini, II, 236 ff. Reinhardstoettner, Plautus, Spätere Bearbeitungen der plautinischen Lustspiele, Leipzig, 1886, giebt in der wüsten Einleitung (p. 48—59) nur Nachrichten aus zweiter Hand, ohne Ordnung.

p. 212. Pandolfo Collenuccio, Anfitrione, Milano, 1864 (Biblioteca Rara, 55). Hier auch andere Schriften des Verfassers und Perticari's Nachrichten über seinen Tod im Kerker Giovanni Sforza's in Pesaro (1504).

p. 213 ff. Le Stanze, l' Orfeo e le Rime di M. Angelo Ambrogini Poliziano, herausg. mit vortrefflicher Einleitung von G. Carducci, Firenze, 1863. J. Del Lungo, L' Orfeo del Poliziano alla corte di Mantova, in Nuova Antologia, II, 28, p. 537 ff. meint, die Aufführung habe nicht, wie man gewöhnlich annimmt, 1472, sondern im Juli 1471, bei den Festen zu Ehren Galeazzo Sforza's, stattgefunden. Ein überzeugender Beweis fehlt jedoch in dem populär gehaltenen Aufsatze. — Ueber das Verhältniß des Orfeo zur Repräsentation und den Mangel des wahren Drama's Carducci, l. c. p. LXIV; auch D'Ancona, Origini, II, 141 ff. — Die Tragoedia, die bei Carducci p. 133 ff., hielt Affò, ihr erster Herausgeber, für das ursprüngliche Werk, die andere Bearbeitung für eine Verstümmelung, und wollte damit Polizian den Ruhm eines Wiederherstellers des Drama's nach classischem Muster in der modernen Literatur vindiciren. Dagegen bemerkte bereits Giudici in der Storia della Lett. It. Firenze, 1865, I, 387, und dann Carducci, l. c., daß die Tragoedia eine Umarbeitung sein müsse. Daß dieselbe erst nach Polizians Tode von

Tebaldeo gemacht sei, soll A. Cappelli gezeigt haben in [Atti e Memorie di Storia Patria, Modena, 1863, vol. I, p. 423]. S. auch Cappelli, in Rime di Ant. Cammelli detto il Pistoia, Livorno, 1884, p. XXVIII; Del Lungo, l. c. p. 537, n. und 576, und schon Carducci, p. CLXIII.

p. 215 f. Ueber Niccolò da Correggio's Cephalo D'Ancona, Origini, II, 143 ff. — Bojardo's Timone zuletzt bei Torraca, Il Teatro Ital. p. 337. — Timon Greco commedia scritta nel 1498 dal March. Galeotto del Carretto, publ. von Giov. Minoglio, Torino, 1878. Ueber Del Carretto und seine Werke Renier in Giorn. Stor. Lett. Ital. VI, 231 ff. — Serafino's Allegorie in Tallarigo e Imbriani, Nuova Crestomazia Italiana, II, Napoli, 1883, p. 366 ff. (hier ist auch Petrarca's Canzone citirt), auch bei Torraca, l. c. p. 327 ff. Der Atto Scenico del Tempo in den Opere del Facundissimo Seraphino Aquilano, Roma, 1502. — Bellincioni's Aufführungen in Le Rime di Bern. Bellincioni, publ. von P. Fanfani, Bologna, 1878 (Scelta, 160), p. 208 ff. — [Bald. Taccone, L' Atteone e le Rime, publ. von F. Bariola, Firenze, 1884, per nozze]. — Ueber das Stück Gasp. Visconti's s. Renier, Gaspare Visconti, Milano, 1886 (estr. dall' Arch. Stor. Lomb.), p. 57. — Ueber die Hofschauspiele im allgemeinen außer D'Ancona auch Bemerkungen von Scipioni in Giorn. Stor. Lett. It. V, 257, und bei V. Rossi, Battista Guarini e il Pastor Fido, Torino, 1886, p. 165 ff. Ueber das damalige Theater in Mantua speciell D'Ancona in Giorn. Stor. Lett. It. V, 11 ff.

p. 216. Von Accolti's Virginia D'Ancona, Origini, II, 151. — Pistoia's Stück in dessen Rime, herausg. von Cappelli und Ferrari, Livorno, 1884, p. 281. Ueber dasselbe interessante Bemerkungen von Renier, in Rivista Storica Mantovana, I, 85.

p. 217. L' Amicizia in Jacopo Nardi, Vita di Antonio Giacomini e altri scritti minori, Firenze, Barbèra, 1867, p. 433. Der Prolog sagt, daß es des Verfassers erstes Stück sei; der Vergleich Soderini's mit dem nocchiero, wie hier in den Stanze, war verbreitet, findet sich bei Machiavelli, Decennale I, am Ende, und bei Guicciardini, Stor. Fior. cap. 26, p. 290 f. — Von den Due felici rivali ist nur der Prolog publicirt von Polidori in Opere del Giannotti, II, 338, Firenze, 1850.

p. 218. Angeli Politiani Opera, t. I (Epistolae, Miscellanea) Lugduni, 1536; t. II (Uebersetzungen in Prosa), ib. 1537; t. III (Praelectiones, Orationes, Carmina), ib. 1546. — Prose Volgari e Poesie Latine e Greche di A. Ambrogini Poliziano, herausg. von J. Del Lungo, Firenze, 1867. — Friderici Ottonis Menckenii Historia Vitae et in literas Meritorum Angeli Politiani, Lipsiae, 1736, ist immer noch die wichtigste Biographie; die späteren führt Del Lungo, p. VII f. an. — Del Lungo, La Patria e gli Antenati d'Angelo Poliziano, in Arch. Stor. It. S. III, t. XI, 1°, 9 und 33. Hier auch über den früher viel umstrittenen Familiennamen. — Del Lungo, Uno Scolare dello Studio Fiorentino, in Nuova Antologia, X (1869), 215 ff. über die erste Zeit in Florenz.

p. 219 ff. Ueber Polizian als Philologen immer noch das Beste bei dem gelehrten und verständigen Mencken. Luigi Ruberto, Studi sul Poliziano Filologo, in Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica, XII (1884), 212 ff. ist sehr leichtfertig und ganz werthlos; sogar Polizians eigene Worte sind oft grob mißverstanden und in lächerlicher Weise verkehrt.

p. 219. Daß Polizian nicht erst zu 29 Jahren die Professur erhielt, wie man sonst sagte, bemerkte Mencken, p. 638; Epist. VI, 1 heißt es am 1. April 1494, er habe quarto decimo fere abhinc anno die Silvae des Statius öffentlich erklärt, also (nach römischer Rechnungsweise) 1481. Ebenso am Ende der Miscell., wo (1489) gesagt ist, er habe abhinc novennium ferme Ovids Fasti erklärt.

p. 223. Der Streit mit Merula in Epist. Polit. XI, Anfang. Der am Ende der Miscell. ironisch erwähnte homo amicissimus ist ohne Zweifel Merula; denn Epist. XI, p. 336, sagt Polizian, er habe ihn an zwei Stellen gelobt, und außer hier am Ende ist er nur noch cap. 9 erwähnt.

p. 224. Der erste Briefwechsel mit Scala Epist. l. V, Anfang, der zweite l. XII, p. 380—400.

p. 225. Poetae Tres Elegantissimi. Michael Marullus. Hieronymus Angerianus. Joannes Secundus. Parisiis, 1582. Im Gedicht auf den Tod seines Bruders sagt Marull fol. 8: Occurrunt Graiique atavi proavique Latini. Entlehnungen von Lucrez besonders in der letzten der Hymnen fol. 90 v°, vgl. Lucrez, V, 223 ff., und De Princ. Instit. gegen Anfang mit Lucr. I, 926 (IV, 2). — Mencken meinte, an der Feindschaft gegen Polizian sei wohl Eifersucht wegen der Alessandra schuld gewesen; das sieht man nirgends; dagegen zeigt sich Marullus eifersüchtig gegen Pico, Epigr. l. III, fol. 32 v°. Doch feierte er ihn bei dessen Tode in einem Epitaph, l. IV, fol. 52. — Polizians Epigramme in Mabilium bei Del Lungo p. 131 ff. Die Marulls im 3. und 4. Buche seiner Epigr. zerstreut, zusammengestellt bei Mencken, p. 391 ff.

p. 227. Die Stelle von Parenti über Polizian bei Mehus, Ambros. Traversari, p. 88, und danach bei Tiraboschi, VI, 1078. - Polizian über Fra Mariano in Epist. IV, p. 116 (1489) und Vorrede zu Miscell. p. 490.

p. 228. Von Pulci's und Francesco's Gedichten Carducci in seiner Einleitung zu Polizian, p. XLI ff. Das erstere hielt man sonst für ein Werk Luca's; aber die ältesten Ausgaben haben den Namen Luigi's, und in einem Briefe des letzteren vom 15. Febr. 1474 liest man die Worte: E volevo finire la Giostra, was Salv. Bongi Luigi's Autorschaft zu bestätigen scheint; s. Lettere di Luigi Pulci, Lucca, 1886, p. 141. Doch könnte Luigi auch das Gedicht nur nach des Bruders bald erfolgtem Tode (1470) fortgesetzt haben, wie er mit dem Ciriffo Calvaneo that, s. ib. p. 22.

p. 228. Polizians italienische Werke, außer der angeführten Ausgabe von Carducci, auch in Opere Volgari di M. Angelo Ambrogini Poliziano, publ. von T. Casini, Firenze, 1885. — Del Lungo in einer Anm. bei Carducci, p. XXXII ff. hat das Verdienst für die Stanze das richtige Datum der Abfassung

gegeben zu haben (1476). Aber er selber ging davon seltsamer Weise ab, und setzte sie statt dessen 1478, wo gleichfalls Giuliano an einem Turnier theilgenommen haben soll. Wenn das Turnier der Stanze zu Ehren der geliebten Simonetta stattfand, wie konnte es da 2 Jahre nach ihrem Tode abgehalten werden? Und wenn auch Giuliano an der zweiten giostra theilnahm, war er der Held des Tages wie 1475? Es ist doch auffallend, daß Polizian in der Congiura de' Pazzi (p. 99 der von Del Lungo publicirten Uebers.) nur von dem ersten Turniere redet.

p. 229. Ueber die Nachahmung Claudians in den Stanze Carducci, p. L, und bei ihm im Allgemeinen der Nachweis der Entlehnungen Poliziano's.

p. 233. Daß Rafael in seiner Galatea mit Polizians Dichtung wetteiferte, sagte Lod. Dolce im Dialogo della Pittura, p. 53 (Milano 1863), cf. Carducci, p. LIII f.

p. 236. Polizians Prinzipien der Nachahmung s. besonders in seinem Briefe an Paolo Cortese, Epist. l. VIII, p. 250 ff.

p. 237. Ueber Polizians Popularität und den Orfeo dalla dolce lira Carducci, p. LXVIII ff. Das Gedicht ist abgedruckt in Egeria, Raccolta di Poesie Ital. Popolari cominciata da G. Mueller, herausg. von Wolff, Lipsia, 1829, p. 181.

p. 237. Von dem Aufenthalt in Fiesole s. besonders Epist. l. IX, Ende, p. 301. — Der Brief aus Acquapendente bei Del Lungo, Lett. XXVII, p. 75: e becchiamo per tutta la via di qualche rappresaglia e canzone di Calen di Maggio . . . In rappresaglia vermuthe ich canto con ripresa, also Ballade; allerdings haben es Del Lungo und D'Ancona (Poes. pop. p. 126) anders verstanden. Ueber die Feier des 1. Mai, wie sie in Toscana noch üblich ist, s. z. B. Tigri, Canti Popolari Toscani, Firenze, 1869, p. LVI; über die ehemaligen Gebräuche, Spiele, Turniere, besonders Wesselofsky, Parad. I, 1°, 168 ff. Die alten provenzalischen Maifeste sind anziehend beschrieben im Roman der Flamenca, 2669 ff., ib. 3244 eine Calenda Maia, und eine andere von Raimbaut de Vaqueiras, M. G. 970 f. — In Poliziano's Lied (bei Carducci, p. 295) sang man wohl zwei Mal: Ben venga maggio, ben venga maggio; denn die Lauden nach dessen Melodie haben stets doppelt: Laudate Dio, laudate Dio, u. dgl.

p. 238 f. Ueber italienische Volksdichtung vor allem das ausgezeichnete Werk D'Ancona's, La Poesia Popolare Italiana, Livorno, 1878. Ferner: Ermolao Rubieri, Storia della Poesia Popolare Italiana, Firenze, 1877. — Ueber den südlichen Ursprung D'Ancona, besonders p. 285. — Die Reste der ländlichen Poesie des 14. Jahrhunderts bei Carducci, Cantilene e Ballate, p. 56 ff. und S. Ferrari, Bibl. di Lett. Pop. Ital. I, 69 ff. — Von der Wiederholung in den Reimpaaren als charakteristisch dem toscanischen Rispetto D'Ancona, p. 302 f. — Die 5 Rispetti aus Cod. Ricc. 2816 (dort canzona betitelt) bei Ferrari, p. 77 f., die 22 des Notars Piero di Antonio da Sta. Croce aus Cod. Laur. Gadd. 161, ib. p. 81 ff.

p. 239 f. Ueber die Volkspoesie des 15. Jahrh. und ihre jetzige Unfruchtbarkeit D'Ancona, p. 124 ff. p. 172, etc., dsgl. Carducci, Studi Lett. p. 418 f. auch Rubieri, p. 680. Vgl. über die damalige Volksdichtung in Frankreich G. Paris, Chansons du XV e siècle, Paris, 1875, p. VIII f. Ueber den literarischen Einfluß auf die Volkspoesie D'Ancona, p. 321 ff. Sammlungen, wo Volksthümliches und Literarisches sich mischt, aus dem 15. Jahrh. bei Ferrari, p. 91 ff. (Rispetti per Tisbe) und p. 97 ff. Die Sammlung von Perugia bei D'Ancona, p. 442 ff., und über diese Sammlungen allgemein D'Ancona p. 135 ff. — Bezüglich der Rispetti, welche in Carducci's Ausg. des Polizian gedruckt sind, ist Polizians Autorschaft nicht immer sicher; eine Anzahl von ihnen werden in Hss. Lorenzo und Pulci beigelegt; s. darüber A. Zenatti, Strambotti di Luigi Pulci, In Firenze alla Libr. Dante, 1887, p. 38 ff.

p. 240. Alfr. v. Reumont, Lorenzo von Medici, Leipzig, 1874; 2. Aufl. 1883. — Opere di Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, Firenze, Molini, 1825, in 4 Prachtbänden. Zur Ergänzung dient die ältere Ausg. Poesie Volgari del Magn. Lorenzo de' Medici, Bergamo, 1763; ferner Poesie del Magn. Lorenzo de' Medici tratte da testi a penna della Laurenziana, ohne Ort und Jahr (Liverpool, 1791). — Poesie di Lorenzo de' Medici, Firenze, Barbèra, 1859, elegante Auswahl des Interessantesten von Carducci.

p. 242. Der begeisterte Brief Pico's an Lorenzo, wo er ihn als Dichter über Petrarca und Dante erhebt und den Commentar preist, vom 15. Juli 1484, in Opera Pici, p. 348 ff.

p. 242 f. Ueber Simonetta Cattaneo giebt eingehende Nachricht A. Neri in Giorn. Stor. Lett. It. V, 131 ff. — Daß Lorenzo die Lucrezia schon 1467 liebte, also die Geschichte in seinem Commentar nicht wahr ist, bewies Del Lungo bei Carducci, Stanze del Poliziano, p. XXXII.

p. 246. Parallelstellen zu Lorenzo's Nencia aus Volksliedern bei Rubieri, Storia della poes. pop. p. 205.

p. 247. Von Piero de' Medici's Leidenschaft für die Improvisation s. Nardi, Storie di Firenze, I, 21 (Firenze, 1858) und Poliziano, Lett. XXIX, bei Del Lungo, p. 78, wo man auch sieht, daß Lorenzo selbst gleichfalls improvisirte.

p. 247. Ueber die Barzelletta oder Frottola s. Ant. Minturno, L' Arte Poetica, Napoli, 1725, p. 265 f. und dazu die lehrreichen Bemerkungen von Renier in Giorn. Stor. Lett. It. IX, 301 f. Frottole nach der alten Weise des 14. Jahrh. schrieb damals z. B. noch Benivieni; jedoch wendete man als Metrum hier nun paarweise gereimte Settenarien an in solcher Weise, daß durch den Sinn stets die reimenden Verse getrennt, die nicht reimenden verbunden sind, das Ganze also eine Verkettung bildet. Diese Form hat auch die Frottola in damaligen dramatischen Compositionen, vor der Repräsentation Abramo ed Agar, bei Nardi und anderen.

p. 248 f. Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate o Canti Carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559, Cosmopoli (Lucca), 1750. Ein Abdruck mit Vorrede von Guerrini,

Milano, Sonzogno, 1883. Kleinere Sammlungen gab es auch vor Lasca; eine solche, ohne Jahr und Ort, ist abgedruckt bei S. Ferrari, Bibl. Lett. Pop. It. I, 13 ff. Daß Lorenzo de' Medici der eigentliche Erfinder der Triumphe und Maskenzüge von größerer Mannichfaltigkeit war, sagt Lasca in seiner Vorrede; die erste Maskerade nach der neuen Manier sei die der Bericuocolai gewesen. — Von den Carnevalsliedern außerhalb Toscana's, die sehr selten, s. Renier, Gaspare Visconti, p. 48 ff. und 55 ff.

p. 251. Der Brief Polizians an Clarice Orsini bei Del Lungo p. 47, vom 8. April (1476, nach Vermuthung des Herausgebers).

p. 251 f. Sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci, assieme con la Confessione, stanze in lode della Beca ed altre rime del medesimo Pulci, publ. vom Marchese Fil. de' Rossi, 1759 (Lucca). Pulci schrieb aber auch Rispetti oder Strambotti in der mehr literarischen Weise, publ. von A. Zenatti: Strambotti di Luigi Pulci Fiorentino, Firenze, Libr. Dante, 1887; bei manchen ist freilich seine Autorschaft zweifelhaft, s. Zenatti, p. 38 ff.

p. 252. Stefano di Tommaso Finiguerri, La Buca di Monteferrato, ecc. publ. von L. Frati, Bologna, 1884 (Scelta, 203). Dazu die wichtige Recension von Morpurgo, in Rivista Critica, I, 170 ff.

p. 253 f. Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d' altri poeti fiorentini alla burchiellesca, Londra, 1757. C. Mazzi, Il Burchiello, studi sulla sua vita e sulla sua poesia, im Propugnatore, IX, 2°, 211; 321; X, 1°, 204; 376. — Sonette Orcagna's alla burchiellesca bei Trucchi, Poes. Ined. II, 28 ff.

p. 254. Le Rime di Bernardo Bellincioni, publ. von P. Fanfani, Bologna, 1876 (Scelta, 151) und ein 2. Band 1878 (Scelta, 160). [A. Dina, Lodovico Sforza detto il Moro e Giov. Gal. Sforza nel canzoniere di Bern. Bellincione, in Arch. Stor. Lombardo, 1884]. Renier, Gaspare Visconti, Milano, 1886, p. 90—92; s. auch Tiraboschi, Stor. Lett. VI, 829. — 1493, als Tanzi seine Gedichte publicirte, war Bellincioni todt; ist aber das Todesjahr 1491 sicher? Dann könnte das Sonett: Vedova trista, bei Fanfani, II, 126, nicht auf Lorenzo de' Medici's Ende gehen, oder nicht von Bellincioni sein.

p. 255. Antonio Cammelli detto il Pistoia, Rime edite ed inedite, publ. von A. Cappelli und S. Ferrari, Livorno, 1884. Dazu die wichtigen Besprechungen von Scipioni in Giorn. Stor. Lett. It. V, 242 ff. Morpurgo, Riv. Crit. I, 14 ff. Renier, Rivista Stor. Mantovana, I, 72 ff. und derselbe in Giorn. Stor. Lett. It. V, 319 f. Die eben erschienene Ausgabe von R. Renier: I Sonetti del Pistoia giusta l' apografo Trivulziano, Torino, 1888, die 314 Sonette zum ersten Male giebt, konnte hier nicht mehr verwerthet werden.

p. 255. Ueber Matteo Franco der Brief Polizians, Epist. X, p. 321. Einen Brief Franco's mit vielen Schmähungen Pulci's publ. Bongi in Lettere del Pulci, p. 181; doch mag auch er scherzhaft gemeint sein.

p. 256. Ugo Foscolo, Sui Poemi Narrativi e Romanzeschi Italiani,

in Opere di U. F. X, 135, Firenze, 1859 (war 1819 erschienen). Valentin Schmidt, Ueber die ital. Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Gr. Berlin u. Leipzig, 1820. Giulio Ferrario, Storia ed Analisi degli Antichi Romanzi di Cavalleria, Milano, 1828. Panizzi, Essay on the Romantic Narrative Poetry of the Italians, London, 1830 (als 1. Band seiner Ausgabe des Bojardo und Ariosto). Ranke, Zur Geschichte der Italienischen Poesie, Berlin, 1837 (aus den Abhandl. der Berl. Acad.). G. Paris, Histoire Poétique de Charlemagne, Paris, 1865, p. 179 ff. Das wichtigste über die alte ritterliche Literatur Italiens sind jetzt die ausgezeichneten Arbeiten Pio Rajna's: Ricerche intorno ai Reali di Francia, Bologna, 1872 (dazu G. Paris, Romania, II, 351 ff.). La Materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del sec. XV, in Propugnatore, II, 1°, 7; 220; 353. — Rinaldo da Montalbano, ib. III, 1°, 213; 2°, 58. — La Rotta di Roncisvalle nella Letteratura Cavalleresca Ital. ib. III, 2°, 384; IV, 1°, 52; 333; 2°, 53. — Uggeri il Danese nella Lett. Romanzesca degli Italiani, in Romania, II, 153; III, 31; IV, 398. — Le Origini delle Famiglie Padovane e gli Eroi dei Rom. Cav. ib. IV, 161. — Le Fonti dell' Orlando Furioso, Firenze, 1876. — Un' Iscrizione Nepesina, in Arch. Stor. It. S. IV, t. 18, 329; 19, 23. — Ferd. Castets, Recherches sur les Rapports des Chansons de geste et de l'Épopée Chevaleresque Ital. Paris, 1887. — A. Thomas, Notice sur deux Manuscrits de la Spagna en vers, in Romania, XIV, 207, mit Abdruck des 1. Gesanges. — G. Osterhage, Ueber die Spagna istoriata (Programm), Berlin, 1885. — Melzi e Tosi, Bibliografia dei Romanzi di Cavalleria, Milano, 1865 (auch die Ausgabe von 1838, Milano, ist noch werthvoll durch die Abdrücke von Strophen).

p. 256 f. Ueber die Tavola Rotonda s. vol. I, 174 und 501. — I Due Primi Libri della Istoria di Merlino, publ. von. J. Ulrich, Bologna, 1884 (Scelta, 201). — Das Fragment des alten Girone abgedr. in Febusso e Breusso, publ. von Lord Vernon, Firenze, 1847, p. XCVII ff. Dazu Rajna, Fonti dell' Orlando, p. 105. — I Cantari di Carduino, publ. von Rajna, Bologna, 1873 (Scelta, 135), wo auch der Kampf Tristans und Lancelots angehängt ist. — Aus der Morte di Tristano und Vendetta di Tristano Proben bei Polidori, Tav. Rot. II, 275 ff. — La Struzione della Tavola Rotonda, der 1. Gesang bei Polidori, ib. 265, und das Ganze unter dem Titel: Lancilotto, Poema Cavalleresco, publ. von Cresc. Giannini, Fermo, 1871.

p. 258 f. Ueber die jetzigen Bänkelsänger und Erzähler in Sicilien Giudici, Stor. Lett. I, 397, und sehr eingehend Pitrè, in Romania, XIII, 346 ff. Ueber die in Neapel P. Rajna, I Rinaldi o i cantastorie di Napoli, in Nuova Antologia, 15 dic. 1878, p. 557 ff. Ueber einen kürzlich verstorbenen Erzähler in Chioggia G. Fusinato, in Giorn. Fil. Rom. IV, 170 ff., wozu noch Renier, La Discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno, Bologna, 1883, p. CLXXIII f. — A. D'Ancona, I Canterini dell' antico comune di Perugia, in seinen Varietà Storiche e Letterarie, I, 39 ff. Milano, 1883.

p. 261 f. Die populären Rittergedichte kenne ich fast nur aus Analysen und Proben anderer, besonders in den Arbeiten Rajna's, auf die ich mich wesentlich stütze. Der Fierabraccia ist neu herausgegeben von Stengel: El Cantare di Fierabraccia et Ulivieri, Marburg, 1881, in Ausg. u. Abhandl. aus d. Gebiete der Rom. Phil. II. Eine Stelle des Poems La Schiatta de' Reali di Francia, gedr. bei Melzi, Bibliografia ed. 1838, p. 7, giebt eine lange Aufzählung der damals gelesenen Romane, eine andere aus einer laurenz. Hs. bei Giudici, Stor. Lett. I, 412, n. 1. — Prosaromane, die mir erreichbar waren, sind: Il Fioravante, publ. von Rajna in seinen Ricerche, p. 331 ff. Er vermuthete, es sei Uebersetzung aus dem Frz., woran aber G. Paris zweifelt, Rom. II, 353. Il Viaggio di Carlo Magno in Ispagna per conquistare il cammino di S. Giacomo, publ. von A. Ceruti, Bologna, 1871 (Scelta, 123, 124). La Seconda Spagna e l'Acquisto di Ponente, publ. von A. Ceruti, Bologna, 1871 (Scelta, 118). Storia di Rinaldino da Montalbano, publ. von C. Minutoli, Bologna, 1865.

p. 262. Von den Reali und deren Verfasser Andrea von Barberino handelte auf's Sorgfältigste Rajna in den Ricerche; s. auch über Andrea noch Renier, Discesa di Ugo d'Alvernia, p. CII und CIII. — Der Aspromonte ist ungedruckt; die Capitelüberschriften gab Michelant, Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. XI, 191 ff. und 298—311. — Le Storie Nerbonesi, vol. I, publ. von J. G. Isola, Bologna, 1877; vol. II, 1887. Storia di Ajolfo del Barbicone, publ. von Leone Del Prete, Bologna, 1863 und 64; bezüglich der Quelle s. Aiol, Chanson de geste, publ. von J. Normand und G. Raynaud, Paris, 1877, p. XL ff. — Storia di Ugone d'Alvernia, publ. von Zambrini und Bacchi della Lega, Bologna, 1882 (Scelta, 188, 190); s. darüber Renier, Discesa, p. LIX ff.

p. 262. I Reali di Francia, con la bellissima istoria di Buovo di Antona, herausg. von B. Gamba, Venezia, 1821. [Davon neuer Abdruck, Milano, 1883.]

p. 265 f. Guerino detto il Meschino, Napoli, 1869, eine der verstümmelten Ausgaben; die alten vollständigen waren mir unzugänglich. S. über den Meschino Rajna, Fonti dell' Orlando, p. 462 ff. Die Stelle, welche vom Purgatorium des heil. Patricius handelt, findet sich nur in den ältesten Ausgaben; einen Theil davon gab Renier, La Discesa di Ugo d' Alvernia, Bologna, 1883, p. CV ff. und über dieselbe ib. p. CLIV ff.

p. 266. Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri, publ. von Salv. Bongi, 2. Aufl. Lucca, 1886; hier auch die Lebensnachrichten.

p. 267. Ein Brief Bernardo Pulci's vom 27. Oct. 73 bittet Lorenzo, daß er Luigi zum Heirathen dränge, Lett. del Pulci, p. 179.

p. 267. Ueber die Giostra s. oben zu p. 228. Luca Pulci, Ciriffo Calvaneo, publ. von Audin, Firenze, 1834. Daß die erst in der Ausg. von 1494 erschienenen letzten 29 Stanzen von Luigi sind, vermuthet Tosi (Bibliografia); auch heißt es in der Ausg. von 1509, die gleichfalls diesen Zusatz hat, von

dem Gedichte, es sei composto per Luca Pulci et parte per Luigi suo fratello. Luigi muß sogar die Absicht gehabt haben, sich noch weiter mit dem Poëme zu beschäftigen, wie man Morgante, XXVIII, 129, sieht, und er gab wohl den Vorsatz auf, weil ein anderer die Arbeit auf sich nehmen sollte, wie die letzte Stanze zum Ciriffo andeutet. In der That schrieb, auf Lorenzo's Wunsch, Bernardo Giambullari eine Fortsetzung, gedr. 1514. Aehnlichkeiten mit dem Style des Morgante im Ciriffo z. B. IV, 31 und 66 und V, 66. — Der Driadeo blieb mir unzugänglich; er soll sehr schlecht neu publicirt sein von Franc. Paolo Ruggiero, Napoli, 1881, per nozze. Die 1. Ausg. hat den Namen Lucio Pulcro, wie sich Pulci auch in den Briefen zuweilen Aloysius Pulcher unterschrieb.

p. 268. Wenn Pulci am 4. Dec. 1470, Lett. 79, schrieb: e farassi ancora il Danese e il Rinaldo e cose maravigliose al mio ritorno, so zeigt das wenigstens schon die Absicht an, ein Rittergedicht zu schreiben; cf. Rajna in Propugn. II, 1°, 25. In einem Briefe vom März 1472 (Lett. p. 108) heißt es, wo der Einsturz eines Kirchengewölbes in Foligno geschildert wird: et chi mostrava uno piede, chi si portava come un paladino come a Bambillona è Morgante. Die Worte sind unklar, scheinen sich aber auf Morgante, XIX, 172 f. zu beziehen, welche Stelle auch sonst Aehnlichkeit mit der Beschreibung des Briefes hat, und im Original Pulci's, dem Orlando, fehlt. War also damals Morgante, XIX schon vorhanden? — Die 2. Ausg. des Gedichtes trägt das Datum 7. Febr. 1482, d. h. natürlich 1483 (florent. Rechnung; der letzte Gesang redet von Lucrezia Tornabuoni schon als einer Verstorbenen). — Ich benutzte die Ausg. Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci, Firenze, Le Monnier, 1855. — Bernardo Tasso über Pulci in Lettere di Bern. Tasso, Padova, 1733, II, 325. — Die Meinung, daß der Morgante von Polizian sei, z. B. bei Limerno Pitocco (Teof. Folengo), Orlandino, I, 20; doch zweifelt er selbst. Ueber Polizians Einfluß auf das Gedicht die treffende Bemerkung von Rajna, Propugn. IV, 2°, 102 f.

p. 270. Pulci's populäre Quellen untersuchte Rajna in den erwähnten Arbeiten: La Materia del Morgante, Propugn. II, 1°, und La Rotta di Roncisvalle, ib. IV, 2°, 91 ff. Ueber das Verhältniß der beiden Theile ib. II, 1°, 25 und IV, 2°, 93. Der Orlando ist publicirt von J. Hübscher, L'Orlando, die Quelle zu Pulci's Morgante, Marburg, 1886 (Ausg. u. Abhandl. LX).

p. 273. G. B. Giraldi vermuthete, daß der Name Margutte aus demjenigen des Homer zugeschriebenen Margites gebildet sei, Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, ecc. Vinegia, 1554, p. 10. — Nach der Ansicht von Rajna, Propugn. IV, 1°, 333, n. wäre die Bezeichnung Morgante Maggiore entstanden als Unterscheidung von Morgante Piccolo oder Minore, wie man den separat gedruckten Margutte nannte. Allein die Bezeichnung Morgante Maggiore statt einfach Morgante erscheint schon in dem ersten vollständigen

Drucke von 1483 (s. Tosi) und dann regelmäßig; eine Sonderausgabe des Margutte gab es aber 1483 schwerlich schon. So wird das Maggiore eher den Gegensatz zu dem unvollständigen Druck von 1481 bilden.

p. 277. Von der Episode des Astarotte sagte Torquato Tasso, in einem Briefe vom 20. Febr. 1576 (Lettere di T. Tasso, Firenze, 1853, I, 131), sie sei von Marsilio Ficino geschrieben, wegen der Gelehrsamkeit; diese Ansicht nahm neuerdings Panizzi auf, Essay, p. 223. Rajna, Propugn. IV, 2°, 105, denkt eher an einen Einfluß Polizians, nimmt aber mit Recht an, daß derselbe nicht groß gewesen sei. Pulci mag sich über theologische Fragen bei den Freunden Rath geholt haben, an der Dichtung selbst hatten sie gewiß keinen Antheil; Styl und Erfindung stempeln sie zu Pulci's Eigenthum.

p. 278. Nachrichten über Bojardo in Giambatt. Venturi's Einleitung zu den Poesie di Matteo Maria Bojardo, Modena, 1820; Panizzi, Life of Bojardo vor seiner Ausg. des Orlando, London, 1830; auch M. M. Bojardo's Verliebter Roland, übers. von G. Regis, Berlin, 1840, p. 378 ff. Relationen Bojardo's als capitano von Reggio (von 1488—94) in [Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmesi, S. III, t. II, 2°].

p. 279. Ueber Bojardo's Uebersetzungen Panizzi, p. XLVI ff. Regis, p. 384. Die Istoria Imperiale bei Muratori, Script. IX; über das Verhältniß zu Ricobaldo s. Panizzi, p. XLIX ff. Die latein. und ital. Eclogen in der erwähnten Ausgabe von Venturi; der Timone ib. und zuletzt bei Torraca, Il Teatro Ital. nei Sec. XIII, XIV e XV, Firenze, 1885, p. 337. — Sonetti e Canzoni del Poeta Cl. M. M. Bojardo, Milano, 1845.

p. 279. Die Inventare der alten estensischen Büchersammlungen publ. von Rajna: Ricordi di Codici posseduti dagli Estensi nel Sec. XV, in Romania, II, 49. Ein noch viel interessanteres Inventar der Gonzaga von 1407, publ. von Braghirolli, mit Illustrationen von P. Meyer und G. Paris, Romania, IX, 497.

p. 282. Auch im Morgante ist Roland einmal verliebt; aber es ist eines jener bedeutungslosen Verhältnisse, wie die der carolingischen Helden in der Volksliteratur. Die fruchtbare Neuerung Bojardo's in der Einflechtung der Elemente aus der Artussage bemerkten Valentin Schmidt, p. 187 f., Panizzi, Life of Bojardo, p. LXII, und viele andere.

p. 285 f. Ueber die Umformung des Antiken bei Bojardo schon treffend Val. Schmidt, p. 179, dann Ranke, Rajna und andere.

p. 286. Schon die gebildete französische Gesellschaft des 12. Jahrh. glaubte nicht mehr recht an die Welt der Artusromane, ergötzte sich an ihr als bloßem Spiele der Phantasie; man sehe z. B. den Schluß von Crestiens Chev. au l. Anderswo zeigt sich das comische Element dann stärker, besonders in Claris et Laris, worüber die Bemerkung von Tobler, in Deutsche Lit. Ztg. 1885, p. 574. — Ueber das Comische im Orlando Inn. s. Gries vor seiner Uebers. I, p. XXXVIII; Ranke, p. 34, und besonders Rajna, Fonti dell' Orl. p. 24.

p. 292. Auch von Lod. Dolce wird eine Bearbeitung des Innamorato erwähnt, die ungedruckt blieb; die von Folengo, von der die Vorrede der Macaronica in der Ausg. Venedig, 1552 redet, ist offenbar Fiction, wie der Verfasser der Vorrede selbst; so schon der Herausgeber Folengo's von 1768, I, p. XLIX.

p. 292. Von der schon erwähnten Ausgabe des Innamorato von Panizzi, im 2. bis 5. Bande seines Bojardo ed Ariosto, London, 1830 und 31, giebt es einen Abdruck: M. M. Bojardo, Orlando Inn. Milano, Sonzogno, 1876. Eine zuverlässige Ausgabe des Textes fehlt.

p. 293. [Libro d' arme e d' amore nomato Mambriano, composto per Francisco Cieco da Ferrara, Ferrara, 1509.] Ich kenne es nur aus den Analysen bei Ferrario, III, 53 und Val. Schmidt, 198, und den Aeußerungen Rajna's, Fonti dell' Orl. p. 31.

p. 294. Ueber die Literatur in Mailand zu Ende des 15. Jahrh. die lehrreiche Arbeit von R. Renier, Gaspare Visconti, Milano, 1886 (estr. dall'Arch. Stor. Lomb.); s. auch Giorn. Stor. Lett. It. IX, 336, und Novati, ib. 106 ff.

p. 294. Die aquilanische Chronik von Buccio di Ranallo ist gedruckt bei Muratori, Antiq. Ital. VI; s. dazu E. Gothein, Die Culturentwickelung Süd-Italiens, Breslau, 1886, p. 172 ff., der in den ersten Abschnitten ältere populäre Gedichte vermuthet. Politische Sonette Buccio's bei Pèrcopo, Quattro Poemetti Sacri dei Secoli XIV e XV, Bologna, 1885 (Scelta, 211), p. 213 ff. und De Lollis, Giorn. Stor. Lett. Ital. VIII, 242 ff. Die Catharinenlegende publ. von Mussafia, Mittheilungen aus Romanischen Handschriften, II, Wien, 1885 (aus Wiener Sitzungber.), und bei Pèrcopo, l. c. p. 49 ff. Hier auch drei andere religiöse Poeme. — Mussafia, Mittheilungen aus Roman. Hss. I: Ein Altneapolitanisches Regimen Sanitatis, Wien, 1884. — Pèrcopo, I Bagni di Pozzuoli, poemetto napol. del sec. XIV, Napoli, 1887 (eine freie Bearbeitung des lat. Gedichtes von Petrus von Eboli). — Ueber die höfische Lyrik im 14. Jahrh. Fr. Torraca, Lirici Napoletani del Sec. XIV, in Studi di Storia Letteraria Napol. Livorno, 1884, p. 229 ff. Vom Grafen von Altavilla Santini in Riv. Crit. III, 124 f.

p. 295. Franc. Ettari, El Giardeno di Marino Jonata Agnonese Napoli, 1885 (estr. dal Giornale Napol. di Filosofia e Lett.). V. Imbriani, Notizie di Marino Jonata Agnonese, Relazione all' Accad. di Sc. Mor e Pol. Napoli, 1885.

p. 295 f. Leonardi Aretini De crudeli amoris exitu Guiscardi et Sigismundae; über die Drucke s. Zupitza in Vierteljahrsschrift f. Kult. u. Litt. d. Renaissance, I, 69; daß Beroaldo die Prosa Leonardo's bearbeitete, bemerkte Manni, Istoria del Decamerone, Firenze, 1742, p. 263, und ib. p. 247 ff. und 264 ff. sind Leonardo's Prosa und Beroaldo's Distichen abgedruckt. Eine Notiz von der Uebersetzung Fazio's s. Giorn. Stor. Lett. It. IV, 466. Enea Silvio's Novelle in dessen Opera, Basileae, 1551, p. 623. — Die spätesten

Daten, die ich in Poggio's Facetiae fand, sind 1451 in De praelio picarum et gracularum, und 1452 in De homine qui per biennium cibum non sumpsit.

p. 296 f. Le Novelle di Gentile Sermini da Siena, Livorno, 1874. — Operette Istoriche di Antonio Manetti, publ. von G. Milanesi, Firenze, 1887. — Ippolito e Leonora in den 3 Bearbeitungen, in Opere Volgari di L. B. Alberti, III, 275 ff. An Alberti's Autorschaft zweifelt Gir. Mancini p. 86, n. — Pulci's Novelle in Novelle di alcuni Fiorentini, Milano, 1815 (als vol. XIII der Raccolta de' Novellieri Ital.), p. 34.

p. 297. Il Novellino di Masuccio Salernitano, herausg. von L. Settembrini, Napoli, 1874; s. auch Marcus Landau, Beiträge zur Geschichte der ital. Novelle, Wien, 1875, p. 50 ff.

p. 299. Fr. Torraca, Rimatori Napoletani del Quattrocento, Roma, 1884 (Dall' Annuario del R. Istituto Tecnico). — Il Canzoniere di P. J. de Jennaro, publ. von Gius. Barone, Napoli, 1883. Ueber eine ungedruckte Vision in Terzinen in 47 Gesängen von De Jennaro: Delle sei etate della vita umana s. Renier, Giorn. Stor. Lett. It. VIII, 248. Es giebt von ihm auch einen ungedruckten ital. Traktat De regimine principum, s. Mussafia, Fra Paolino Minorita, Trattato de Regimine Rectoris, Vienna, 1868, p. XXXVII. — Rimatori Napoletani del Quattrocento, con prefazione e note di Mario Mandalari, Caserta, 1885, wozu die Bemerkungen von Casini, Riv. Crit. III, 105, und Pèrcopo, Giorn. Stor. Lett. It. VIII, 318. Daß die hier gedruckten Poesieen der pariser Hs. 1035, zum großen Theil wenigstens, vor 1470 fallen, zeigen die Briefe am Ende der Hs. s. Mandalari's Vorrede. Ein Sonett De Jennaro's, bei Barone p. 261, ist um 1464 verfaßt, eine Canzone p. 357 frühestens Ende 1479.

p. 300. Sonecti composti per M. Johanne Antonio de Petruciis conte di Policastro, publ. von J. Le Coultre und V. Schultze, Bologna, 1879 (Scelta, 167). Franc. Torraca, Il Conte di Policastro, in Studi di Stor. Lett. Nap. p. 133 ff.

p. 301. Ueber die Cultur und Dichtung der Renaissancezeit in Unteritalien E. Gothein, Die Culturentwicklung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen, Breslau, 1886, p. 281 ff.; es ist ein sehr interessantes, glänzend und geistvoll geschriebenes Buch; nur möchte man wünschen, daß in die Analysen der literarischen Werke weniger die Phantasie hineingespielt hätte.

p. 301. Franc. Colangelo, Vita di Gioviano Pontano, Napoli, 1826. Carlo Maria Tallarigo, Giovanni Pontano e i suoi tempi, Napoli, 1874. Gothein, l. c. p. 532 ff.

p. 303. Daß Pontan jene Rede an Karl VIII., von der Guicciardini berichtet, wirklich hielt, erwies, gegen Tallarigo's Zweifel, Torraca, Studi di Stor. Lett. Nap. p. 300 ff. S. auch Gothein, l. c. p. 539 ff. Daß er nach der französischen Besetzung den Staatsgeschäften fern blieb, sieht man De Prudentia,

I, 31, p. 491. Die Bücher De Fortuna widmete er Gonsalvo von Cordova, Frühling 1503 (nach der Schlacht von Cerignola), kurz vor seinem Tode.

p. 303 ff. Johannis Joviani Pontani Opera, Basileae, 1556. Die Dialoge in vol. II. Feine Bemerkungen über sie und Pontans idyllische Dichtung bei Gothein, l. c. p. 369 ff.

p. 307. Pontans philosophische Traktate in Opera, vol. I. Ueber seine Philosophie Fr. Fiorentino, Il Risorgimento Filos. p. 218—20, und Gothein, p. 553 ff.

p. 310. Für die Poesien Pontans benutzte ich, außer der baseler Ausgabe, auch Pontani Opera, Urania, Meteororum cet. Venetiis, Aldus, 1533. Ueber die Dichtungen allgemein Gothein p. 592 ff. Was die Zeit der Urania betrifft, so war Pontan 1486 mit der Feilung beschäftigt, wie man im Actius, p. 1529, sieht.

p. 312. Fiorentino, Risorgimento, p. 218, scheint die philosophischen Schriften Pontans und seine lockeren Verse in verschiedene Zeiten zu setzen; dies wäre falsch; die *Baiae* reichen bis unter König Friedrich; die Eridani sind aus des Dichters letzten Jahren.

p. 314. Pontan vermählte sich mit Adriana, nach der Grabschrift, 29 Jahre und 29 Tage vor ihrem Tode (d. 1. März 1491), also d. 31. Januar 1462, nicht 1461, wie Colangelo und Tallarigo sagen. Indessen ist es auffallend, daß in De Prudentia, vor dem 3. Buche, gesagt wird, es sei das 9. Jahr seit Adriana's Tode, und De Prudentia ist von 1496; denn der Verfasser nennt sich 70jährig, und zu jenem Jahre passen alle historischen Andeutungen. Wie ist dieser Widerspruch zu lösen?

p. 318. Zuweilen möchte man fast glauben, daß die Liebe zu Stella bloße Fiction war (fas sit ficto in amore queri, in Eridani II, 1, und Ficta iuvant quae nostra tamen, ib. ad M. A. Sabellicum). Aber die Epitaphe auf Stella und das Söhnchen Lucilio widerlegen dies.

p. 320. Le Opere Volgari di M. Jacopo Sanazzaro, Padova, Comino, 1723, wo auch die Biographie von Crispo. Jacobi sive Actii Synceri Sannazarii Poemata, Patavii, Cominus, 1731. Francesco Colangelo, Vita di Giacomo Sannazaro, Napoli, 1819. A. de Tréverret, L'Italie au XVI[e] siècle, I, Paris, 1877, p. 330 ff. (vielfach oberflächlich). Franc. Torraca, Jacopo Sannazaro (estr. dalla cronaca del R. Liceo Vitt. Eman.), Napoli, 1879. Gothein, l. c. 382 ff. und 457 ff.

p. 321 f. Franc. Torraca, P. A. Caracciolo e le Farse Cavaiole, Napoli, 1879, abgedr. in Studi di Storia Lett. Napol. p. 65 ff. und von dem Magico ib. 279 ff., dieses Stück publ. ib. 429 ff. Eine Farsa Cavaiola ib. 447 ff. und eine andere in Torraca's Teatro Ital. 431 ff. Das Metrum stammt offenbar aus der Frottola, wo sonst nur Settenarien mit den Endecasillabi zu wechseln pflegten; s. Torraca, Giorn. Stor. Lett. Ital. IV, 216 ff. Es findet sich auch in Frottole der Zeit, und so in einem Gedichte bei Torraca, Rimatori Napol. del Quattrocento, p. 14; ferner in einem Stücke von 1517, s. D'Ancona, Origini del Teatro, II, 233, in der Machiavelli beigelegten Commedia in versi, Atto V, in Tansillo's Ecloge I Due Pellegrini, u. s. w.

p. 322 f. Ueber den viel discutirten Gliomero s. zuletzt Michele Scherillo, Storia Letteraria dell' Opera Buffa Napolitana, Napoli, 1883, p. 72 ff. und Torraca, Giorn. Stor. Lett. It. IV, 209 ff., wo sehr wahrscheinlich gemacht ist, daß es sich um eine Frottola handelte. Ueber Sannazaro's und Capasso's Farcen Torraca, Studi, p. 265 ff. und 284 ff. Die vom 4. März 1492 in den Opere, p. 422, und bei Torraca, Il Teatro Ital. p. 311; die Ambasciaria del Soldano ib. 323; der Trionfo della Fama, Studi, p. 417 ff.

p. 323. Von der unvollständigen Hs. der Arcadia in Neapel von 1489 s. Barone, Il Canzoniere di P. J. De Jennaro, Napoli, 1883, p. 4. [Von Torraca's Buch La Materia dell'Arcadia del Sannazaro, das soeben erschienen ist (Città di Castello, 1887), kannte ich nur erst den Titel].

p. 326. Ueber Cassandra Marchese, den langen Prozeß gegen ihren Gatten Alfonso Castriota, Marchese von Atripalda, der bei der Curie die Nichtigkeitserklärung der Ehe nachsuchte, um Camilla Gonzaga zu heirathen, und über Sannazaro's energische, aber vergebliche Bemühungen zu Gunsten der Freundin s. E. Nunziante, Un Divorzio ai tempi di Leone X, Roma, 1887, mit Publication von 40 neuentdeckten Briefen des Dichters, die sich auf den Proceß beziehen.

p. 329. Colangelo (p. 92) setzt Sannazaro's Tod auf d. 24. April 1530; aber am 17. Juni lebte er noch, wie das Document bei Colangelo p. 228 zeigt. Ist seine Aeußerung über den Tod des Prinzen von Orange historisch, so lebte er noch nach d. 2. August; d. 18. August war er todt; an diesem Tage ward sein Codicill eröffnet, s. Colangelo p. 232.

p. 329 ff. D'Ancona, Del Secentismo nella Poesia Cortigiana del Secolo XV, zuerst in Nuova Antol. 1876, dann abgedr. in seinen Studi sulla Letteratura Italiana dei Primi Secoli, Ancona, 1884, p. 151 ff. Auf diese wichtige Arbeit habe ich mich vielfach gegründet; hier speciell von Cariteo p. 175 ff. Enrico Ciavarelli, Cariteo e le sue Opere Volgari, in Propugnatore, XIX, 1°, 289; 2°, 359; XX, 1°, 251. Die Werke Cariteo's selbst waren mir unzugänglich, außer den Proben bei D'Ancona und Ciavarelli. — Ueber den spanischen Ursprung des Secentismo der geistreiche kleine Artikel von D'Ovidio, Secentismo Spagnolismo? in Nuova Antol. 15 Ott. 1882, p. 661; s. auch Phil. Chasles, Études sur l'Espagne et sur les influences de la litt. espagnole en France et en Italie, Paris, 1847, p. 252, 266 ff. etc. Giraldi nannte (1543), nach Anführung von Beispielen pretiöser Ausdrucksweise, dieselben modi che tratti da non so qual maniera di favella Spagnola hanno messo tra le rose della lingua italiana (chè così parlerò pur ora anch' io) queste pungenti spine e tra i liquidi e puri suoi fonti questo fango per intorbidargli, s. Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, Vinegia, 1554, p. 270.

p. 331. Carducci, Le Stanze del Poliziano, p. XXII, bezeichnete Serafino, Tebaldeo, Ceo, Notturno, etc. als die antesignani del seicento, und so nun D'Ancona. — Ueber Tebaldeo D'Ancona, l. c. p. 191 ff., auch V. Cian

Un Decennio della Vita di M. Pietro Bembo, Torino, 1885, p. 234. — Di M. Antonio Tibaldeo Ferrarese l' opere d' amore, nuovamente reviste, Vinegia, Zoppino, 1530. Sonetti Inediti di Ant. Tibaldeo (5 Sonette), Ferrara, 1843 (per nozze). — Ueber Tebaldeo's Aufenthalt in Mantua von 1496—99 s. auch A. Luzio, I Precettori d' Isabella d'Este (per nozze), Ancona, 1887, welche Schrift mir soeben noch zu Händen kommt.

p. 333. Opere del facundissimo Seraphino Aquilano collette per Francesco Flavio, Roma, Besicken, 1502. Ueber Serafino D'Ancona, l. c. p. 153 ff. und 203 ff.

p. 336. Die Strambotti Panfilo Sasso's abgedr. bei Ferrari, Bibl. Lett. Pop. I, 277 ff. Ueber diesen Dichter D'Ancona, l. c. p. 218 ff. Die Strambotti von Franc. Cei bei Ferrari, ib. 303 ff. Strambotti e Sonetti dell'Altissimo, publ. von R. Renier, Torino, 1886, mit Nachricht über den Dichter.

p. 336. Von der politischen Poesie Tebaldeo's und Panfilo Sasso's D'Ancona, l. c. p. 221 ff.

p. 341. Für die Literatur des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen, außer den gewöhnlichen Literaturgeschichten (Tiraboschi, Ginguené, etc.): U. A. Canello, Storia della Letteratura Italiana nel Secolo XVI, Milano, 1880 (als Theil des Sammelwerks Italia sotto l' aspetto fisico, storico, ecc.), von verfehlter Anlage. John Addington Symonds, Renaissance in Italy, Italian Literature, Part II, London, 1881, geistvoll und interessant.

p. 341. Le Opere di Niccolò Machiavelli, publ. von P. Fanfani und L. Passerini, seit dem 2. Bande von L. Passerini und G. Milanesi, 6 Bde. Firenze, 1873—77 (nicht zu Ende geführt). — Opere Complete di N. Machiavelli, 2 Bde. Milano, 1850. — N. Machiavelli, Opere Minori, herausg. von F. L. Polidori, Firenze, 1852. — N. M., Il Principe e Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio, Firenze, 1857. — Libro dell' Arte della Guerra di N. M. riveduto sull' autografo, von Dom. Carbone, Firenze, 1868. — N. M., Scritti inediti riguardanti la storia e la milizia, herausg. von Gius. Canestrini, Firenze, 1857. — N. M., Lettere Familiari, herausg. von Ed. Alvisi, Firenze, 1883. — Pasquale Villari, Niccolò Machiavelli e i suoi tempi, vol. I, Firenze, 1877; II, 1881; III, 1882. Dieses hervorragende Werk, dem ich sehr viel verdanke, überhebt mich der Aufzählung früherer Schriften. Nur kann ich nicht unterlassen, insbesondere das Capitel über Machiavelli in De Sanctis' Literaturgeschichte (das 12.) zu erwähnen, eines der bedeutendsten des Buches. — Oreste Tommasini, La Vita e gli Scritti di Niccolò Machiavelli nella loro relazione col Machiavellismo, vol. I, Firenze, 1883 (reicht bis 1512), von staunenswerther Sorgfalt der Studien und reich an originellen Auffassungen, aber nicht von jener Klarheit und künstlerischen Vollendung wie Villari's Werk.

p. 352. Das Gutachten für Papst Leo steht in den Lettere Familiari bei Alvisi p. 367 ff. an falscher Stelle und mit falschem Datum (20. Dec.); denn am 14. Dec. hatte Vettori schon das Schreiben erhalten, wie man p. 365 sieht.

p. 354. Der Principe ist in den Discorsi zuerst II, 1 citirt, ferner III, 19;

III, 42, wohl auch II, 20. Dagegen bezieht ſich der Principe auf die Discorsi ſchon cap. 2. In den Discorsi findet ſich II, 24 noch Erwähnung eines Factums von 1521; aber III, 27 iſt ſchon 1516 geſchrieben (15 Jahre nach den Partheikämpfen in Piſtoja von 1501); alſo fügte Machiavelli, wie Petrarca, Boccaccio und andere thaten, nachträglich Stellen in ſein Werk ein. Die Widmung iſt ſpäteſtens von 1519, wo Coſimo Rucellai ſtarb, cf. Villari, II, 268 ff.

p. 364. Daß die Stellen im Principe Machiavelli's eigenen ſonſtigen Urtheilen über Ceſare Borgia widerſprechen, vermag ich nicht zu ſehen. In den Legationen zeichnet er das Bild von des Herzogs Größe und Untergang ganz ebenſo, nur natürlich in blaſſeren Farben, weil er für eine Behörde, nicht für den Leſer ſchrieb. Im 1. Decennale werden ſeine großen Erfolge anerkannt; wenn er ihn da als Baſilisk und als Hydra bezeichnet, ſo ſind das nicht Schmähungen, ſondern bildliche Ausdrücke, die im Zuſammenhang einen anderen Sinn haben; wenn er ſagt, er habe die Strafe verdient als ein „Rebell gegen Chriſtus“, ſo weiß man, was das im Munde eines Machiavelli bedeutet, und höchſtens ſchrieb er es den Florentinern zu Gefallen. Ob er dann Ceſare's Geſtalt im Principe der Geſchichte gegenüber idealiſirt hat? Jedenfalls, wenn er ihm vielleicht mehr Conſequenz verlieh, ſo hat er ihm nicht größere Menſchlichkeit oder Moralität gegeben. Seine Grauſamkeit gegen Ramiro de Lorqua hat er ſogar übertrieben, ſ. Villari, II, 379; und bei der Wahl Julius' II. ſchreibt er ihm einen Fehler zu, den er nicht beging, ſ. Tommaſini, I, 287 ff.

p. 367. Die Geſchichte der Angriffe gegen Machiavelli und der Vertheidigungen in vortrefflicher Darſtellung bei Villari, II, 403 ff.

p. 369. Coſimo Rucellai ſtarb Ende 1519, wie die Ende 1522 (ein halbes Jahr nach dem Tode Menalca's und Mopſo's, d. i. Luigi di Tommaſo Alamanni's und Jacopo's da Diacceto) geſchriebene Ecloge L. Alamanni's: Che forza ha più zeigt (Compie il terz' anno, ecc.).

p. 371. Ueber die Entlehnungen aus Diodor im Castruccio ſ. Villari, II, 547 ff. und die dort citirte Schrift von Triantafillis.

p. 373. Ueber die Quellen von Machiavelli's Geſchichte iſt ein für alle Mal zu verweiſen auf die gründliche Darſtellung Villari's, III, 206 ff.

p. 378. Francesco Guicciardini, Opere Inedite, illustr. da G. Canestrini, Firenze, 1857—67; vol. I und II enthält politiſche Schriften, III die Storia Fior., IV—IX Legationen; X, Ricordi Autobiografici, etc. — De Sanctis, L' uomo del Guicciardini, in Nuovi Saggi Critici, Napoli, 1872, p. 202 ff. A. de Tréverret, L' Italie au XVI[e] siècle, II[e] Série, Paris, 1879, p. 185 ff. Villari, Machiavelli, ecc. an verſchiedenen Stellen des 2. und 3. Bandes.

p. 389. Istoria d' Italia di M. Francesco Guicciardini, herausg. von Giov. Roſini, Piſa, 1819, in 10 Bänden. — Ranke, Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber, 2. Aufl. Leipzig, 1874 (hinter Geschichte der germ. u. rom. Völker). Zur Rectificirung dieſer Schrift Ranke's dient der vortreffliche Artikel Villari's in ſeinem Machiavelli, III, 435 ff.

p. 392. Opere Politiche e Letterarie di Donato Giannotti, herausg.

von Polidori, mit Biographie von Vannucci, Firenze, 1850, 2 Bände. Daß die Schrift Della Rep. de' Vin. 1526 verfaßt worden, beweist die Unterschrift in dem vom Verfasser corrigirten Ms. s. Opere, II, 173; aber ein Brief vom 30. Juni 1530 zeigt ihn damals wieder mit der Arbeit beschäftigt, s. Giorn. Stor. Lett. It. VI, 445. — Della Repubbl. Fior. soll in einer Hs. das Datum des 14. Nov. 1531 von Giannotti's eigener Hand haben, s. Opere, I, 288; daß das Buch von 1531, sagt auch Angiolo Gemmari in dem Brief an den Großherzog Francesco (1584), s. Giorn. Stor. degli Archivi Tosc. VII, 251. Doch ward auch dieses Buch später noch bearbeitet; so deutet p. 84 auf das Jahr 1534; in der That tragen andere Hss. das Datum 1534, und 1538 war er in Venedig wieder mit dem Werke beschäftigt, s. Opere, II, 419.

p. 395. Für Giannotti's spätere Jahre die Briefe: Alcune Lettere di Donato Giannotti, herausg. von G. Milanesi in Giorn. Stor. degli Arch. Tosc. VII, 155, 222, und [Lettere Inedite di Don. Giannotti, herausg. von L. A. Ferrai in Atti del R. Istituto Veneto, Serie VI, t. III] s. Giorn. Stor. Lett. It. VI, 445.

p. 398. Ueber die lateinische Dichtung des 16. Jahrhunderts Tiraboschi, Stor. Lett. VII, 1359--1460. Ein guter Beitrag zur Charakteristik der damaligen lateinischen Poesie ist die kleine Schrift von E. Costa, Paolo Belmesseri, Poeta Pontremolese del Secolo XVI, Torino, 1887. — Strozii Poetae Pater et Filius (Aldus, 1537). Ueber Ercole s. Barotti, Memorie Istoriche di Letterati Ferraresi, Ferrara, 1792, I, 165 ff. — Carmina Quinque Illustrium Poetarum (Bembus, Naugerius, Castilionus, Cotta, Flaminius), Florentiae, ap. Laur. Torrentinum, 1552. — Selecta Poemata Italorum qui latine scripserunt, Londini, 1740, 2 Bde.

p. 400. Hieronymi Fracastorii Veronensis Poemata Omnia, Patavii, ap. Cominum, 1718. M. Frid. Ottonis Menckenii De vita, moribus, scriptis meritisque Hieron. Fracastorii Commentatio, Lipsiae, 1731.

p. 401. I. Baptistae Mantuani Opera, Antverpiae, 1576. — M. H. Vidae Christias, herausg. von Aug. Hübner, Nissae, 1849.

p. 403. R. Sabbadini, Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell' età della Rinascenza, Torino, 1885, p. 46 ff. — Francisci Floridi Sabini Apologia pro M. Accio Plauto aliisque poetis Latinis adversus linguae Latinae obtrectatores, Neapoli Nemetum, 1618 (Vorrede von 1536). Ueber Florido s. R. Sabbadini im Giorn. Stor. Lett. It. VIII, 333 ff.

p. 404. Opere del Cardinale Pietro Bembo, Venezia, 1729, 4 Bände Folio; hier die lateinischen und italienischen; letztere allein in Opere del Cardinale Pietro Bembo, Milano, 1808—10 (Classici Italiani), 12 Bände. Rime di M. Pietro Bembo, herausg. von Serassi, Bergamo, 1753. — Die Biographie am vollständigsten bei Mazzuchelli, Gli Scrittori d' Italia, Brescia, 1753 ff., t. II, parte II, 733 ff. Vittorio Cian, Un Decennio della Vita di M. Pietro Bembo (1521—31), Torino, 1885. Ders. Pietro Bembo

e Isabella d' Este Gonzaga, in Giorn. Stor. Lett. It. IX, 81 ff. B. Morsolin, Pietro Bembo e Lucrezia Borgia, Nuova Antologia, 1° agosto 1885, p. 388 ff. A. Borgognoni, Il secondo amore di Pietro Bembo, ib. 15 febbr. 1885, p. 632 ff. — Agostino Rossi, Gli Asolani del Bembo, in Propugnatore, XIX, 2°, 64 ff.

p. 407. Ueber Bembo als Historiker s. Ranke, Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber, Leipzig, 1874, p. 88, und Cian, l c. p. 176.

p. 409. Für die Chronologie der Prose s. Seghezzi's Anmerkung in Opere del Bembo (1729), III, 241; Cian, l. c. p. 47 ff. und Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1886, p. 373.

p. 412. Girol. Baruffaldi, La vita di M. Lodovico Ariosto, Ferrara, 1807. Lettere di Lodovico Ariosto, herausg. mit biographischer Einleitung von A. Cappelli, 3. Ausg. Milano, 1887. Gius. Campori, Notizie per la vita di Lod. Ariosto, Modena, 1871.

p. 412. Die Sonette gegen Niccolò Ariosti jetzt in Rime di Ant. Cammelli, detto il Pistoia, Livorno, 1884, p. 251 ff. Cappelli in dieser Ausgabe p. XXXII vermuthete, daß sie von Pistoia seien, was aber Scipioni bestritt, Giorn. Stor. Lett. It. V, 246; s. auch Cian, Bembo, p. 231 f.

p. 413. Die lateinischen Poesieen Ariosto's in dessen Opere Minori in verso e in prosa, herausg. von Polidori, Firenze, 1857, vol. I, p. 319 ff. Dazu die vortreffliche Arbeit Carducci's: Delle Poesie Latine edite ed inedite di Lud. Ariosto, 2. Aufl. Bologna, 1876.

p. 415. Daß Bembo nicht etwa Ariosto anrieth, den Orlando lateinisch zu schreiben, wie man thörichter Weise gesagt hat, zeigte Carducci, l. c. p. 183 f. Anfang 1507 erzählte Ariosto, zur Isabella Gonzaga gesendet, sie nach der Niederkunft zu beglückwünschen, der Marchesana aus dem Orlando, an dem er schrieb; s. die Briefstelle bei Baruffaldi, p. 269. Wenn er um diese Zeit das Gedicht begann, so kann man vermuthen, daß ihn die 1506 erschienene mißlungene Fortsetzung Agostini's von Bojardo's Innamorato zu diesem neuen Versuch einer Weiterführung anregte.

p. 415. Manche von Ariosto's Biographen lassen den Dichter an der Schlacht der Polesella theilnehmen; s. besonders Baruffaldi, p. 136 ff. Aber diese Schlacht fand den 22. December 1509 statt, während Ariosto in Rom war, und daß er sie nur von Hörensagen kannte, sagt er selbst Orl. 40, 2 ff. und in dem Briefe bei Cappelli, p. 9. Die richtige Darstellung in Frizzi's Memorie per la Storia di Ferrara, 2. Aufl. Ferrara, 1848, vol. IV, p. 239, und bei Cappelli, p. XLV, der übrigens vermuthet, daß Ariosto an dem anderen, weniger bedeutenden Kampfe bei der Polesella am 24. Sept. 1410 theilnahm, über welchen ein Brief des Herzogs (ib. p. CXLIV) Nachricht giebt.

p. 416. Der Brief Bernardino Prospero's über die Aufführung der Cassaria bei Campori, p. 68, der von Alfonso Pauluzo über die Aufführung der Suppositi in Rom bei Cappelli p. CLXXVI ff. Manche treffende Bemerkungen über Ariosto's Comödien bei V. De Amicis, L' Imitazione Classica

nella Commedia Italiana del XVI Secolo, Pisa, 1873. G. Tirinelli, Le Commedie dell' Ariosto, in Nuova Antol. Nov. 1876, p. 533 ff. ist ziemlich oberflächlich.

p. 423. Le Satire Autografe di Lod. Ariosto, nach der Handschrift des Dichters facsimilirt, mit Vorrede von Prospero Viani, Bologna, 1875.

p. 428. Ulisse Guidi, Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando Furioso, Bologna, 1861. Ich benutzte vorzugsweise: L' Orlando Furioso di Lod. Ariosto, con note e discorso proemiale di Giacinto Casella, 2 Bnde. Firenze, Barbèra, 1877.

p. 434. Pio Rajna, Le Fonti dell' Orlando Furioso, Firenze, 1876, ist eine hervorragende Leistung der Gelehrsamkeit und des Scharfsinnes; aber mit dem Urtheile über Ariosto's dichterische Verdienste kann ich nicht einverstanden sein. Da mir der Raum zu einer eingehenderen Darlegung fehlt, so begnüge ich mich, auf die treffende, gegen Rajna's Auffassung gerichtete Bemerkung von Villari zu verweisen, in dessen Machiavelli, II, 46.

p. 438. Die Ausgabe von 1516 ist neuerdings getreu abgedruckt worden: Orlando Furioso di Lod. Ariosto secondo la stampa del MDXVI, Ferrara, 1875. Die Verschiedenheit von der spätern ward übertrieben namentlich von Foscolo, Opere, X, 200, auch von Ranke, Zur Geschichte der ital. Poesie, p. 38. Die radicalen Aenderungen sind durchaus selten; meist sind es nur leichte Besserungen des Wohlklanges, während die Octave im Ganzen dieselbe bleibt. Die hauptsächlichste Neuerung bilden eben die Zusätze ausgedehnter Stücke, welche das Gedicht auf 46 Gesänge brachten, nämlich die Episode von Olimpia und Bireno, c. X und XI, die von Ulania und Bradamante's Abenteuer im Castello di Tristano, nebst allem, was damit zusammenhängt, c. XXXII, 50 bis XXXIII, 76 und c. XXXVII ganz, endlich die Geschichte von dem neuen Ehehinderniß zwischen Ruggiero und Bradamante, von Leone von Griechenland und Ruggiero's Zuge im Osten, c. XLIV, 36 bis XLVI, 66. Vor Einfügung dieser letzten Episode hatte Ariosto eine Fortsetzung des Gedichtes begonnen, die er dann aufgab; dieses sind die Cinque Canti, s. Zeitschr. f. rom. Phil. III, 232 f. Diese Cinque Canti stehen bei Polidori, Opere Min. zu Anfang von vol. I. Daß die Fragmente des Rinaldo Ardito (abgedr. ib. 387 ff.) von Ariosto seien, scheint mir ganz unglaublich; sie zeigen allenthalben das Gegentheil seiner feinen Kunst, und müßten dabei nach dem Orlando verfaßt sein; s. die treffenden Bemerkungen von Cappelli, Lettere dell' Ariosto, p. CXXII ff. [Giovanni Targioni-Tozzetti, Sul Rinaldo Ardito di Lod. Ariosto, Livorno, 1887], der wieder Ariosto's Autorschaft vertheidigt, war mir unzugänglich.

p. 445. Opere Volgari e Latine del Conte Baldassar Castiglione, herausg. von den Volpi, Padova, Comino, 1733. Poesie Volgari e Latine del Conte Bald. Castiglione, herausg. von Serassi, Roma, 1760. Lettere del Conte Bald. Castiglione, herausg. von Serassi, Padova, Comino, vol. I, 1769; vol. II, 1771. Der Tirsi neuerdings auch bei Torraca, Il Teatro Italiano, ecc. p. 414. Il Cortegiano del Conte Bald. Castiglione, herausg.

von Baudi di Vesme, Firenze, 1854. [Eine neue Ausgabe von Salvadori, in Sansoni's Piccola Biblioteca, Firenze, 1884]. — Ueber Castiglione die Biographien von Bernardino Marliani, zuerst gedruckt 1584, abgedr. vor den Opere von 1733, und von Serassi vor den Poesie von 1760; ferner: „Castiglione (Baldassare)“, articolo inedito dell' opera del Conte Giamm. Mazzuchelli, ecc. herausg. von E. Narducci, Roma, 1879. Ein sehr anziehendes und lebendiges Bild von Castiglione's Persönlichkeit in A. Toblers Vorlesung: Castiglione und sein Hofmann, gedr. in Neues Schweizerisches Museum, 4. Jahrg. Bern, 1864, p. 38 und 128. Ercole Bottari, Baldassare da Castiglione e il suo libro del Cortegiano, in Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, vol. III, 1877, p. 141 ff. A. de Tréverret, L'Italie au XVIe siècle, I, Paris, 1877, p. 279 ff. A. von Reumont, in Vierteljahrsschrift für Kultur und Lit. der Renaissance, I, 400, wies eine Mission nach Spanien im Jahre 1519 nach.

p. 447. Daß der Cortegiano in Rom, im März 1516 vollendet wurde, sagt Marliani, p. XVI. Dazu stimmt, daß in der Vorrede zu l. IV Giuliano de' Medici als Herzog von Nemours und noch lebend genannt wird. Ein Theil des Werkes muß schon 1514 geschrieben sein, s. Serassi, Lettere, I, 187, da, wo er eine Anzahl sehr interessanter, später unterdrückter Stücke der ersten Abfassung mittheilte.

p. 454. Giammaria Mazzuchelli, La Vita di Pietro Aretino, Padova, 1741. [Philarète Chasles, Étude sur W. Shakspeare, Marie Stuart et l' Arétin, Paris, 1851], von dem Abschnitt über Pietro eine schlechte Uebersetzung bei Massimo Fabi, Opere di Pietro Aretino, 2. Aufl. Milano, 1881. Giorgio Sinigaglia, Saggio di uno studio su Pietro Aretino, Roma, 1882, wozu die werthvolle Recension von Luzio, in Giorn. Stor. Lett. It. I, 330 ff. Manche treffende Bemerkung bietet das Capitel über Pietro in dem Buche von Symonds, p. 383 ff., und sehr interessant ist der Artikel von A. Graf, Un Processo a Pietro Aretino, in Nuova Antologia, 1886, 1 giugno, p. 425 ff. und 16 giugno, p. 658 ff.

p. 454. A. Luzio, La Famiglia di Pietro Aretino, in Giorn. Stor. Lett. It. IV, 361 ff. Daß Pietro das von ihm mehrfach wiederholte nato in uno spedale (Lett. I, 67; VI, 261, etc.) nur metaphorisch im Sinne von „Armuth“ meinte, wie Luzio mit Recht, p. 371, n. bemerkt, sieht man namentlich auch in Lett. V, 232. — Armand Baschet, Documents Inédits tirés des Archives de Mantoue: Documents concernant la personne de M. Pietro Aretino, in Arch. Stor. It. S. III, vol. 3, parte 2, p. 107 ff.

p. 455. Dubbj Amorosi. Altri Dubbj Amorosi e Sonetti Lussuriosi di P. Aretino, Roma, 1792; hier sind es 26 Sonette. Die erste bekannte Ausgabe ist ohne Jahr; Mazzuchelli (p. 239) fand Anspielung darauf schon in einem Briefe von 1527.

p. 456. Ueber das Attentat Achille della Volta's s. auch Virgili, Francesco Berni, Firenze, 1881, p. 108 ff.

p. 457. Lettere di M. Pietro Aretino, Parigi, 1609, 6 Bnde. (Der 4. trägt die Jahreszahl 1608.) Der 1. Band auch abgedr. Milano, Daelli, 1864 (Biblioteca Rara, 51). — Lettere Scritte a Pietro Aretino, Bologna, 1873—75 (Scelta, 132).

p. 459. Nach der fälschlich Berni beigelegten Vita (ed. Milano, p. 183) und Pietro's eigener Aeußerung in Lett. III, 106, wäre von Ariosto auch zuerst ihm das divino gegeben worden; jedoch nennt er sich so schon 1524 vor dem Gedicht an Papst Clemens, s. Mazzuchelli, p. 237, und in der Ausgabe des Orlando von 1516 ist Pietro noch nicht genannt; etwa in der von 1521?

p. 460. Stellen mit Schmähungen und Drohungen aus ungedruckten Briefen bei Sinigaglia, p. 103 f., 142 f., 339 f. Auch hat es nicht an Versuchen gefehlt, ihn aus dem Wege zu räumen, s. Sinigaglia, p. 101, und Lett. IV, 94.

p. 464. Ueber Pietro's große Wohlthätigkeit der Brief Tizians in Lett. all' Aret. I, 245, und der Marcolini's, II, 2, p. 352 ff., auch Pietro's eigene Briefe, III, 61.

p. 466. Das Sonett auf Angela Sirena von Veronica Gambara in deren Rime e Lettere, Firenze, 1879, p. 56; es ist von 1536, s. den Brief ib. p. 273. Angela starb plötzlich 1540, s. Lett. dell' Aret. II, 115, und Lett. all' Aret. II, 1, p. 134. Ueber sie und ihre Familie [G. Tassini, in Arch. Venet. vol. 31], s. Giorn. Stor. Lett. It. VIII, 325. Was die Berni beigelegte Vita von ihres Gatten Verhältniß zu Pierina Riccia sagt, ist ohne Zweifel Fabel.

p. 466. Enrico Panzacchi, Pietro Aretino Innamorato, in Nuova Antologia, 1° ott. 1885, p. 409 ff.

p. 468. Lod. Dolce, L' Aretino ovvero Dialogo della Pittura, Milano, Daelli, 1863 (Bibl. Rara, 10); die 1. Ausg. 1557.

p. 471. Die Vita di Pietro Aretino abgedr. in Opere di Franc. Berni, herausg. von E. Camerini, Milano, 1864 (Bibl. Rara, 45), vol. II, 163 ff. Daß der Autor nicht Doni war, s. Luzio, in Giorn. Stor. Lett. It. I, 334, n. 3; IV, 363, n. 3. Mauro kann es nicht sein, da er Aug. 1536 starb; aber auch Fortunio kaum, da ihn Pietro vor- und nachher stets lobt, so noch 1549 (Lett. V, 187). Der Verfasser des Dialogs mochte ihn, wie Bembo, bloß nennen, um einen berühmten Mann auf seine Seite zu bringen, vielleicht auch das Publikum zu täuschen. Daß Franco, dessen Feindschaft gerade damals begann, der Autor sei, scheint mir durch Luzio's Einwand nicht gänzlich ausgeschlossen; cf. Zeno zu Fontanini, I, 197 und 205. — Doni's Terremoto gedr. in derselben Ausgabe der Werke Berni's, II, 203 ff.

p. 472. Pietro Aretino schrieb (Lett. II, 121) an Franc. Calvo: Il nostro Albicante mi avvisa che la bontà vostra circa lo imprimere dell'Orlando vituperato dal Berna è per farne la volontà mia . . . Was war dieser Wunsch Pietro's? Das Folgende zeigt es: onde per grado della

propria modestia sete obligato o a non dar fuora il libro o a purgarlo da ogni maldicentia. Das ist Alles; man sehe, was Virgili, Francesco Berni, Firenze, 1881, p. 532 ff. daraus gemacht hat! Wo sind die Spuren jenes düsteren Complottes, wenn Pietro einfach wollte, daß Berni's Angriffe gegen ihn nicht mitgedruckt würden? Virgili mag den Geist des Lesers in seinem Meere von Worten ertränken und ihn mit seinem moralischen Pathos betäuben, daß von Pietro der unechte Anfang und Schluß und viele Aenderungen im Gedichte Berni's seien, kann er nicht beweisen; s. auch Luzio, Giorn. Stor. I, 333.

p. 476. Pietro Aretino, I Ragionamenti, 1. und 2. Theil, 1584 (nella nobil città di Bengodi). Hier am Ende des 2. Bandes das Ragionamento des Zoppino. Hinter der Ausg. der Ragionamenti von Cosmopoli, 1660, ist angebunden La Puttana Errante. Zu bemerken ist, wie Pietro in dem Briefe von Nov. 1549 (Lett. V, 217) an die Courtisane Laura della Valle im Ernste ähnliche Rathschläge ertheilt, wie Nanna der Pippa, wenn auch in etwas anständigerem Tone. — Le Carte Parlanti, Dialogo di Partenio Etiro, Venetia, 1650. Der Dialogo delle Corti war mir nicht zugänglich.

p. 478. Der Brief Lett. IV, 86, an Alessandro (Corvino), ist fast nichts anderes als der, welchen Pietro im Nov. 1545 an Michelangelo selbst gerichtet hatte, und der ein Racheact war für des letzteren Nichterfüllung seines Versprechens einer Zeichnung, gedr. bei Gaye, Carteggio inedito d' artisti, Firenze, 1840, II, 332. Im Postscriptum sagte hier Pietro, er werde das Concept zerreißen, da sein Zorn verraucht sei, und er nur habe zeigen wollen, wie er sich zu rächen wisse; in der That nahm er den Brief nicht in seine Sammlung auf, und die andere Redaction an Corvino enthält die gröbsten Insulten nicht mehr. Gaye fand den Brief im florentinischen Staatsarchiv; Michelangelo selbst hatte die erhaltene Reinschrift nicht vernichtet, wie Pietro ihn zu thun mahnte.

p. 480. A. Graf, Petrarchismo ed Antipetrarchismo nel Cinquecento, in Nuova Antologia, 15 genn. 1886, p. 219; 16 febbr. 1886, p. 621. — Parnaso Italiano, vol. 31: Lirici Misti del sec. XVI, Venezia, 1787, und vol. 32: Lirici Veneziani del sec. XVI, 1788. I Fiori delle Rime de' Poeti Illustri, publ. von Girol. Ruscelli, Venetia, 1558. Lirici del Secolo XVI, Milano, Sonzogno, 1879. Trucchi, Poesie Italiane Inedite, Prato 1847, vol. III, 113 ff. IV, 5 ff. — Rime di M. Girolamo Molino, Venetia, 1573. — Rime di Domenico Veniero, herausg. von Serassi, Bergamo, 1751.

p. 480. Rime di M. Bernardo Cappello, colla vita dell' autore, von Serassi, Bergamo, 1753. Lettere di Bern. Cappello, Bologna, 1870 (Scelta di Cur. 108).

p. 482. Francesco Maria Molza, Poesie Volgari e Latine, herausg. von Serassi, vol. I, Modena, 1747; II, 1750; der 3. Band, der 1754 erschien, war mir nicht zugänglich. Zur Biographie noch Tiraboschi, Biblioteca Modenese. III (Modena, 1783), 230, und VI (1786), 140. Ueber Beatrice Paregia s. A. Luzio, in Giorn. Stor. Lett. It. III, 434 ff.

p. 484. Varchi's pastorale Sonette in dessen Opere, Trieste, 1859, vol.

II, 895 ff. Die Fischereclogen Rota's in Parnaso Italiano, vol. 25, Venezia, 1787, p. 109 ff. Die Sonette Franco's ib. p. 200 ff.

p. 485. Die Lyrik Caro's in Opere di Annibal Caro, herausg. von U. A. Amico, Firenze, 1864, p. 391 ff. Welchen Beifall das Sonett Eran l'aer tranquillo fand, beweisen spätere Nachahmungen; so ein Lied, wohl von Ende des 16. Jahrh. Dalla porta d'oriente, bei S. Ferrari, Bibl. di Poesia Pop. It. I, 160, und in Frankreich Claude de Malleville's berühmtestes Gedicht La belle matineuse: Le silence regnait sur la terre et sur l'onde, wo der Gedanke raffinirter geworden ist. Ferner ist von Caro's Sonett inspirirt Voiture's: Des portes du matin l'amante de Céphale. Es ist zu bemerken, daß das Gedicht mit bedeutenden Varianten und weniger schön auch unter denen Molza's steht, bei Serassi, II, 94; aber schon als von Caro, bei dessen Lebzeiten, in Ruscelli's Fiori, p. 50, ebenfalls mit unschönen Varianten. — Die Eneide z. B. in Opere del Commendatore Ann. Caro, Milano (Classici), 1812, vol. VIII.

p. 486. Luigi Alamanni, Versi e Prose, Firenze, 1859, vol. II. Ant. Minturno, L' Arte Poetica, Napoli, 1725, l. III, p. 182. Rime di Bernardo Tasso, herausg. von Serassi, Bergamo, 1749.

p. 487. Die Versi e Regole und die sonstigen Poesieen in classischen Metren aus dem 16. Jahrh. bei Carducci, La Poesia Barbara nei secoli XV e XVI, Bologna, 1881; s. dazu auch Lit. Bl. f. germ. u. roman. Phil. 1882, p. 19 ff.

p. 488. [Opere di Monsignor Giov. Guidiccioni, publ. von C. Minutoli, Firenze, 1867]. Gedichte von ihm in Lirici del Sec. XVI, Milano, 1879, p. 135 ff. und bei Ruscelli, p. 313 ff.

p. 488. Rime di M. Francesco Coppetta de' Beccuti Perugino, Venetia, 1580; die Canzone an den Herzog von Urbino p. 73.

p. 489. Die Gedichte von Galeazzo di Tarsia sind publicirt 1758; ich kenne aber nur die im Parnaso Ital. 31, 57 ff. und bei Tallarigo und Imbriani, Nuova Crestomazia, III, 197 f. — S. De Chiara, Galeazzo di Tarsia, Cosenza, 1885. [Ant. Protetti, Studio su Gal. di Tarsia ed il Petrarchismo, Catanzaro, 1887.]

p. 490. Poesie Liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo, con prefazione e note di F. Fiorentino, Napoli, 1882. Aneddoti Tansilliani e Danteschi, publ. von F. Fiorentino und V. Imbriani, Napoli, 1883, per nozze (10 Sonette). Capitoli giocosi e satirici di L. Tansillo, publ. von Scipione Volpicella, Napoli, 1870. Poesie di L. Tansillo, Londra (in Wahrheit Livorno), 1782. Le Lagrime di S. Pietro del Signor L. Tansillo, Venetia, 1603 (enthält nur 13 von den 15 Pianti). Francesco Torraca, Luigi Tansillo, in seinen Studi di Storia Lett. Nap. Livorno, 1884, p. 207 ff. — Ueber die Zeit der Ecloge I due Pellegrini s. Giorn. Stor. Lett. It. IX, 461.

p. 495. [Rime di Angelo di Costanzo, Padova, Comino, 1750.] Viele

derselben im Parnaso Ital. 30, 1 ff. Ein treffendes Urtheil über ihn bei Torraca, Studi, p. 213.

p. 495. Le Rime di Michelangelo Buonarroti, cavate dagli autografi, publ. von Cesare Guasti, Firenze, 1863. — Hermann Grimm, Leben Michelangelo's, 2. Aufl. Hannover, 1864 (seitdem noch andere), p. 551 ff., auch p. 256 und 541. K. Witte, Zu Michelangelo Buonarroti's Gedichten, in Böhmers Roman. Stud. I, 1 ff. (1871). Aurelio Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, vol. I, Firenze, 1875, p. 229 ff. Wilh. Lang, Transalpinische Studien, Leipzig, 1875, I, 173 ff. — Jugendgedichte sind vielleicht die Fragmente in Octaven Alla sua Donna, bei Guasti p. 329 ff. und In dispregio d' una donna, ib. 338 ff. Sie gleichen theils den ernsten, theils den burlesken Rispetti Lorenzo's de' Medici und seines Kreises.

p. 498. Auf die bedeutende Umformung von Michelangelo's Gedichten durch den jüngeren Michelangelo, welche oft geradezu Fälschung ist, machte zuerst Witte aufmerksam 1823 (s. Rom. Stud. I, 20 ff.), dann neuerlich Grimm, und nun darüber Guasti, p. XLIV f.

p. 499. Vittoria Colonna, Rime e Lettere, Firenze, Barbèra, 1860. — Alfr. v. Reumont, Vittoria Colonna, Leben, Dichten, Glauben im 16. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1881. A. Luzio, Vittoria Colonna, in Rivista Storica Montovana, I, 1 ff. (1885). — Ist das Geburtsdatum 1490 sicher? Son. 76: Prima ch' io giunga al mezzo della strada, scheint sie doch (nach des Gatten Tode, 1525) noch nicht 35 Jahre alt.

p. 503. Ueber die dichtende Frau als eine Erscheinung erst der Renaissance s. den interessanten Artikel von A. Borgognoni, Rimatrici Italiane ne' primi secoli, in Nuova Antol. 16 luglio 1886, p. 209 ff. — Ueber die Bildung Isabella Gonzaga's lehrreich die Schrift von A. Luzio, I Precettori d' Isabella d' Este, Ancona, 1887 (per nozze Renier).

p. 504. Rime e Lettere di Veronica Gambara, herausg. von Fel. Rizzardi, Brescia, 1759. Dieselben neu herausg. von Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1879. — Ueber Veronica's Abkunft von Ginevra Nogarola s. E. Abel, in Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, I, 348, n. 1.

p. 505. Rime di Gaspara Stampa, herausg. von Pia Mestica Chiappetti, Firenze, Barbèra, 1877. Angelo Borzelli, Note su Gaspara Stampa, Napoli, 1886, ist ein Wirrwarr voll Leichtfertigkeit und Uebertreibung, war mir jedoch nicht ganz unnütz.

p. 508. Lettere di Cortigiane del secolo XVI, Firenze, libr. Dante, 1884, und dazu A. Luzio, in Giorn. Stor. Lett. It. III, 432 ff.

p. 509. Die Nastasia in Varchi's Suocera, II, 1, sagt, zu ihrer Zeit, vor 40 oder 50 Jahren, sei alles in Venedig voll gewesen von der madonna Nastasia; che in quel tempo non ci chiamavano ancora signore. Bekannt ist Ariosto's: Poi che la vile adulazion spagnuola Messe la signoria fino in bordello (Sat. I) und Mattio Francesi, im Capitolo contro il parlar

per vostra Signoria: . . . insin nel centro del bordello Tra le Signore donne di partito. Auch der Titel cortegiana kam wohl Ende des 15. Jahrh. auf, und wird ihnen gegeben worden sein nach ihrem vorzugsweisen Aufenthalte in Rom, dem Hofe κατ' ἐξοχήν, s. Canello, Lett. It. del Sec. XVI, p. 23; der Unterschied, den er p. 25 bezüglich signora macht, als ob diese geringeren Grad bedeutete, ist schwerlich begründet.

p. 509. Ueber Tullia d'Aragona der Artikel von Fr. Labruzzi di Nerima in Bibliografia Romana, vol. I, Roma, 1880, p. 13 ff. Seine Chronologie scheint mir unsicher; daß ihr Abenteuer in Rom schon vor 1527 falle, weil in dieses Jahr Giraldi die Erzählungen seiner Gesellschaft setzt, ist vielleicht zu viel geschlossen, und so andere Daten nicht genug begründet. Den Cardinal d' Aragona nennt er p. 14 natürlichen Sohn Alfonso's II; nach Guicciardini, Stor. d' It. l. I, p. 57 (ed. Rosini) war er der Sohn Don Enrico's, des natürlichen Bruders Alfonso's. — Ferner: Un' avventura di Tullia d' Aragona, in Rivista Stor. Mantovana, I, 179 ff. und besonders der vortreffliche Artikel von Salvatore Bongi, Il velo giallo di Tullia d' Aragona, in Rivista Crit. della Lett. It. 1886, p. 85 ff.

p. 512. Dialogo della Signora Tullia d'Aragona della Infinità d'Amore, Vinegia, Giolito, 1547; neue Ausgabe von Camerini, Milano, Daelli, 1864 (Bibl. Rara, 29). Fingirt ist der Dialog 1545 oder Anfang 1546, da sich Varchi über 42 Jahre alt nennt, fol. 44 (p. 54, ed. Milano).

p. 513. Ueber die Gegner des Petrarchismus der erwähnte Artikel von Graf in Nuova Antologia, 16. Febr. 1886, p. 621.

p. 514. Antonio Virgili, Francesco Berni, con documenti inediti, Firenze, 1881, sorgfältig und lehrreich, aber von unüberwindlicher Weitschweifigkeit und nicht immer hinreichend klar. Wenn Berni 1533 aus dem Hofdienst schied (p. 11), so fällt seine Geburt 1497 oder 98. Von der Ungnade bei Dovizio s. Virgili p. 75 ff. Die Art des Verhältnisses, das der Grund war, hat er nicht erwiesen. Daß er den 2. Sept. 1524 schon in Giberti's Dienst stand, ib. p. 91; es ergiebt sich auch aus Orl. III, 7, st. 55, die spätestens von 1531 ist. — Francesco Berni, Rime, Poesie Latine e Lettere, herausg. von Ant. Virgili, Firenze, 1885.

p. 515. Orlando Innamorato di M. Matteo Boiardo rifatto da Franc. Berni, Milano, 1867.

p. 515. Ueber die conventionellen Themata, die argomenti fissi der burlesken Poesie vortreffliche Bemerkungen bei Ferrari, Rime del Pistoia, Livorno, 1884, p. XXI ff. und Morpurgo, in Rivista Critica, I, 14 ff. Ueber einige schwache Spuren in lateinischen Epigrammen des Mittelalters Novati in Rivista Stor. Mantovana, I, 152.

p. 517. Daß der andere dramatische Scherz il Mogliazzo nicht von Berni ist, zeigte Virgili, Franc. Berni, p. 47, und Rime del Berni, p. XXXVIII f. Ein Intermezzo zu Berni's Catrina, doch offenbar nicht von ihm, bei Ferrari, Bibl. Lett. Pop. I, 241 ff.

p. 518. Il Primo Libro dell' Opere Burlesche di M. Francesco Berni, di M. Giov. della Casa, del Varchi, del Mauro, ecc. Desgl. Il Secondo Libro und Il Terzo Libro, Firenze, 1723 (mit falscher Ortsangabe, soll in Neapel gedruckt sein, s. Virgili, Franc. Berni, p. 525). — Rime di Cesare Caporali Perugino, Perugia, 1770.

p. 519. In den Statuten der Umidi, bei Bartoli, I Manoscritti della Bibl. Naz. I, I, III, 204, heißt es: questa nostra accademia degli Umidi è creata per passatempo.

p. 519. Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, Le Rime Burl. herausg. von Carlo Verzone, Firenze, 1882. Le Cene ed altre Prose di Antonfranc. Grazzini, detto il Lasca, herausg. von P. Fanfani, Firenze, 1857. [G. B. Magrini, Di Antonfranc. Grazzini detto il Lasca e delle sue opere, Imola, 1879.]

p. 520. Commento di Ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo, Bologna, 1861 (Scelta, 7). Commento del Grappa sopra la canzone in lode della salsiccia, herausg. von C. Alberighi, Bologna, 1881 (Scelta, 184). Lasca's Commentar in Fanfani's Ausg. der Cene, p. 317 ff. Lezione o vero Cicalamento di Maestro Bartolino dal Canto de' Bischeri, Bologna, 1868 (Scelta, 2).

p. 521. Vincenzo Brusantini, L' Angelica Innamorata, Venezia, 1837. Lodovico Dolce, Le Prime Imprese di Orlando Innamorato, Venezia, 1784. L' Orlandino, Canti due di Messer Pietro Aretino, Bologna, 1868 (Scelta, 95). A. Luzio, L' Orlandino di Pietro Aretino, in Giorn. Fil. Rom. III, 68 ff., wo auch über Pietro's andere Poeme. 1545 schrieb derselbe, daß er an 4000 Stanzen von Romanen habe verbrennen lassen, Lett. III, 286.

p. 522. Attilio Portioli, Le Opere Maccheroniche di Merlin Cocai, 2 Bnde. Mantova 1882 und 1883; s. dazu Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1883, p. 435 ff. Ueber Folengo's Dichtung namentlich das Capitel in De Sanctis' Stor. Lett. II, 88 ff. [Francesco Berlinghieri, Teofilo Folengo e la Poesia Maccheronica, Genova, 1875.] Ueber das Geburtsjahr s. Portioli, I, p. XXII f. Indessen gründet es sich auf das Document seiner Gelübde-ablegung von 1509, an dessen Echtheit Portioli zweifelte. Wenn Folengo das Chaos 1526 schrieb, und er am Ende andeutet, daß er 35 Jahre alt war (nel mezzo del cammin), so wäre er doch 1491 geboren. Wann und warum verließ er das Kloster? Daß damals Ignazio Squarcialupi nicht die Veranlassung sein konnte, zeigt Porlioli p. XXXIII. Ob er wirklich einem schönen Weibe nachlief? Die Darstellung im Chaos ist vielleicht ganz allegorisch gemeint. Jedenfalls wird mit jener die von ihm später gefeierte Girolama Dieda nichts zu thun haben, s. Portioli, p. XXXIX.

p. 523. Maccheronee di cinque Poeti Italiani del secolo XV, Milano, Daelli, 1864 (Bibl. Rara, 34).

p. 525. Daß Folengo die Macaroneae außerhalb des Klosters schrieb, s. Lit. Bl. l. c. p. 439; es geht auch aus Chaos p. 6 hervor. Im Chaos läßt Folengo seine Mutter Paola, da die Schwester Corona ihn in doppelter

Weise ihren Bruder nannte, sagen (p. 2): carnale sì bene, spirituale non più già, und da Corona fragt: La ragione?, sagt sie: s' ha gittato il basto da dosso l'asinello. Also war er auch 1526 wieder nicht Mönch.

p. 526. Orlandino per Limerno Pitocco da Mantova composto, Vinegia, Agustino di Binboni, 1550; neuester Abdruck, Londra 1773. Das Gedicht ist dem Marchese Federigo von Mantua gewidmet.

p. 527. Im Chaos stellt Merlinus die Verirrung in dem Laster der crapula (Bacchus) dar, Limerno in dem der vanitas (Amor), s. p. 102 und 108; Fulica ist die dritte Verirrung im Glauben. Die drei aneinander grenzenden Länder (p. 102) bedeuten ebenfalls die drei Verirrungen: Carossa (griech. κάρος „tiefer Schlaf" = crapula), Matotta (griech. ματία = vanitas), Perissa (von περισσός = Uebermaß). Auf Häresie deutet die dritte allegorische Erklärung, die der Paola, p. 11, und so die Verse p. 12: Is legi paret naturae, schismatis ille Rebus . . . Ueber Squarcialupi s. außer den bei Portioli citirten Stellen auch Tosti, Storia della Badia di Monte-Cassino, t. III, Napoli, 1843, p. 241 ff. Ueberall aber finde ich über ihn nur unzureichende Nachrichten.

p. 527. Chaos del Triperuno, Vinegia per Giov. Ant. e fratelli da Sabbio, ad instantia de Nicolo Garanta, a di primo zener 1527.

p. 528. [Die Palermitana und der Atto della Pinta, der aber nur in der Ueberarbeitung von Gaspare Licco erhalten ist, ward publicirt von Gioacchino Di Marzo, Drammatiche Rappresentazioni in Sicilia e Poesie di Autori Siciliani, Palermo, 1876.] Isidoro La Lumia, Teofilo Folengo in Sicilia, in Nuova Antol. Ser. II, vol. VIII, p. 601 ff.

p. 529. Tutte le Opere di Giovan Giorgio Trissino, herausg. von Scipione Maffei, Verona, 1729. Bernardo Morsolin, Giangiorgio Trissino, Monografia di un letterato nel secolo XVI, Vicenza, 1878. Ein Artikel über Trissino von D'Ancona in dessen Varietà Storiche e Letterarie, II, Milano, 1885, p. 247 ff.

p. 530. Ueber Trissino's Sofonisba Erm. Ciampolini, La prima tragedia regolare della letteratura italiana, Lucca, 1884 (estr. dagli Atti della R. Accad. Lucchese, vol. XXIII).

p. 531. Ueber den doppelten Druck des 2. Bandes der Italia Liberata s. den interessanten Artikel von Morsolin, Un poeta ipocrita del secolo XVI, in Nuova Antol. 1. Nov. 82, p. 40 ff.

p. 532. Ueber die Italia Liberata Erm. Ciampolini, Un poema eroico nella prima metà del cinquecento, Lucca, 1881 (Cronaca Annuale del R. Liceo Machiavelli). Dazu Lit. Bl. f. germ. u. rom. Phil. 1882, p. 434 f.

p. 535. Trissino's grammatische Arbeiten in vol. II seiner Opere; hier sind als Anhang auch die Streitschriften über die neuen Buchstaben abgedruckt.

p. 536. Ueber Trissino's Gespräche in den Gärten der Rucellai s. Gelli, Ragionamento intorno alla lingua, in Opere di Giov. Batt. Gelli, Firenze,

1855, p. 305 f. Es war 1513; Gelli sagt freilich nella venuta di Papa Leone, was 1515 wäre; aber das war ein Versehen; denn damals war Trissino in Deutschland. Machiavelli's Dialogo in dessen Opere, Milano, 1850, I, 698 ff. Von 1527 kann derselbe schon deshalb nicht sein, weil der Verfasser in der Zeit der Weinlese schreibt, und in der jenes Jahres Machiavelli schon todt war; nach der Weise, wie Ariosto als uno degli Ariosti di Ferrara erwähnt ist, scheint die Schrift vor der großen Berühmtheit desselben, d. h. vor Publication des Orlando (1516) entstanden. Villari, Machiavelli, III, 183 ff. hat mit Recht die Echtheit des Dialogs als Werk Machiavelli's vertheidigt; der Grund aber, den er für Abfassung vor 1512 anführt (p. 187, n.), ist nicht stichhaltig; denn wir wissen nicht, ob die Suppositi vor 1528 versificirt wurden. Machiavelli verkehrte ja viel in den Gärten der Rucellai, und, wenn er im Anfang nicht gerade auf Trissino's Besuch 1513 deutet, so wohl auf Unterhaltungen, welche in der Folgezeit stattfanden und durch jenen angeregt waren.

p. 538. Tolomei's Cesano in einem Bande mit Trissino's Castellano, Milano, Daelli, 1864 (Bibl. Rara). Varchi's Ercolano in dessen Opere, Trieste, 1859, II, 7 ff. Gelli's Ragionamento in dessen Opere, Firenze, 1855, p. 291 ff. Napoleone Caix, Die Streitfrage über die italienische Sprache, in Hillebrands Italia, III (Leipzig, 1876), p. 121 ff.

p. 539. Luigi Alamanni, Versi e prose, herausg. von P. Raffaelli, mit Biographie, Firenze, 1859. Girone il Cortese di Luigi Alamanni, herausg. von Serassi, Bergamo, 1757. Ueber die französische Quelle s. Rajna, Fonti dell'Orlando, p. 55. Ich konnte nur die ital. Uebersetzung des 16. Jahrh. benutzen: Girone il Cortese, romanzo cavalleresco di Rustico o Rusticiano da Pisa, herausg. von Franc. Tassi, Firenze, 1855. Der Schluß von Alamanni's Girone ist wohl nach dem Roman von König Meliadus. L'Avarchide di Luigi Alamanni, herausg. von Serassi, Bergamo, 1761.

p. 542. Lettere di M. Bernardo Tasso, herausg. von Seghezzi, 2 Bnde. Padova, Comino, 1733. Delle Lettere di M. Bern. Tasso vol. III, herausg. von Serassi, Padova, 1751. G. Campori, Lettere Inedite di Bern. Tasso, mit Biographie, Bologna, 1869 (Scelta, 103).

p. 544. Der spanische Amadis jetzt in Libros de Caballerias, herausg. von Gayangos, Madrid, Rivadeneyra, 1857. Bernardo Tasso beginnt die Erzählung des Amadigi mit Amadis, I, 4 und kommt mit canto 98 bis Am. IV, 39. Von hier kürzt er stark, erzählt in c. 99 den Inhalt von cap. 40, 42, 44 (41 und 43 auslassend); Am. IV, 46 bis Ende (52) ließ er fort, da hier eine neue Reihe von Abenteuern beginnt, die zum Esplandian hinüberleiten. Der Amadis war schon vor B. Tasso in Italien wohl bekannt, wie die Anspielung in Castiglione's Cortegiano, l. III (p. 220 der Ausg. 1854) zeigt. Nach einem Briefe Bembo's vom 4. Febr. 1512, bei Cian, Un Decennio, p. 206, war damals Valiero mit dem Roman beschäftigt, man sieht aber nicht, in welcher Weise.

p. 546. Bernardo Tasso, Amadigi, Venezia, Zoppini, 1581.

p. 548. Ueber B. Tasso's letzte Zeit in Mantua die Lettere Inedite di Bern. Tasso, herausg. von Att. Portioli, Mantova, 1871.

p. 548. Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie, Vinegia, Giolito, 1554 (abgedr. Milano, Daelli, 1864, Bibl. Rara, 52 f.). [Dell' Hercole canti 26, Modena, 1557, unvollendet]. Ueber Giraldi s. Barotti, Memorie Istoriche di Letterati Ferraresi, I, Ferrara, 1792, p. 390 ff. und Berichtigungen bei Tiraboschi, Stor. Lett. VII, 945 ff.

p. 549. Il Costante di Francesco Bolognetti, 3 Bndchen. Venezia, 1841.

p. 550. Ueber die Tragödie des 16. Jahrhunderts Pietro Napoli-Signorelli, Storia Critica de' Teatri, III, Napoli, 1788, p. 103 ff. Giusto Fontanini, Biblioteca dell' Eloquenza Italiana, con le annotazioni di Apostolo Zeno, Venezia, 1753, I, 464 ff. Klein handelte in dem unverdauten Wust, den er „Geschichte des Drama's" betitelt hat, von der italienischen Tragödie im 16. Jahrh. in vol. V: Geschichte des ital. Drama's, vol. II, Leipzig, 1867, p. 253 ff.

p. 552. Le Opere di M. Giovanni Rucellai, Padova 1772. [Le Opere di Giov. Rucellai, herausg. von G. Mazzoni, Bologna, 1887.] Die Rosmunda ward zuerst in Siena, 1525 gedruckt; Oreste erst in Maffei's Teatro Italiano, Verona, 1723, I, 100 ff. Rucellai schrieb an dem Stücke 1524, wie man am Ende der Api sieht. Oreste und Api wurden nach des Verfassers Tode von Trissino verbessert, s. Palla Rucellai's Brief vor den Api.

p. 554. Martelli's Tullia in Teatro Italiano Antico, Milano, 1809, III, 29 ff.

p. 555. Ueber Al. Pazzi's Stücke s. A. Bartoli, I Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, I, I, III, 291 ff. (Firenze, 1883). — Alamanni's Antigone in dessen Versi e Prose, I, 143 ff.

p. 555. Giraldi's Discorso über Tragödie und Comödie ist datirt vom 20. April 1543; die Ausgaben sind citirt oben zu p. 548. Orbecche zuerst gedruckt 1543, jetzt z. B. in Teatro It. Ant. IV, 115 ff. Von Giraldi's übrigen Tragödien waren mir nur drei zugänglich: Arrenopia, in Teatro It. Ant. V, 49 ff. Cleopatra, Venetia, 1583. Altile, Venetia, 1583.

p. 559. Sperone Speroni degli Alvarotti, Opere, Venezia, 1740, vol. IV, wo die beiden Fassungen der Canace, nebst den Streitschriften über dieselbe. Speroni betonte Canáce, wie verschiedene Stellen zeigen, nach griech. *Κανάκη*.

p. 561. Speroni's Lezioni über die Canace sind gegen Ende nur Skizzen; wenn die Apologia wirklich, wie die Ueberschrift lautet, an Alfonso II. von Ferrara gerichtet ist, dann wäre sie frühestens von 1559, also nach den Lezioni, wie Zeno sagt; allein es sieht vielmehr so aus, als wäre die Apologia gleich nach dem Drucke des Giudizio (1550) verfaßt, und der Name Alfonso II. könnte Fehler des späteren Herausgebers statt Ercole II. sein.

p. 562. Commedie di Pietro Aretino aggiuntavi l' Orazia tragedia, Milano, Sonzogno, 1876.

p. 563. Lodovico Dolce, Le Tragedie, Venetia, Farri, 1566, enthält Giocasta, Didone, Tieste, Medea, Ifigenia, Ecuba. Lod. Dolce, Le Troiane, Tragedia, Venetia, 1593. Die Marianna in Teatro Ant. It. V, 193 ff.

p. 565. (Giuseppe Grotto), La Vita di Luigi Grotto Cieco d' Adria, Rovigo, 1777. Vittorio Turri, Luigi Groto, Lanciano, 1885. Francesco Bocchi, Luigi Groto, il suo tempo, la sua vita e le sue opere, Adria, 1886.

p. 566. Luigi Groto Cieco d' Adria, La Dalida, Milano, Bidelli, 1619.

p. 567. La Adriana Tragedia Nova di Luigi Groto Cieco d' Adria, Venetia, Spineda, 1626. Ein zutreffendes Urtheil, gegenüber den kürzlich geschehenen Uebertreibungen ihres Werthes, giebt Chiarini, in Nuova Antologia, 1 luglio 1887, p. 18 ff.

p. 568. Il Tancredi, Tragedia del Signor Conte di Camerano, Bergamo, 1588. In der Widmung ist der Verfasser fälschlich Ottaviano genannt, cf. Tiraboschi, VII, 1288.

p. 569. Der Edippo von Dell' Anguillara in Teatro Ital. Ant. VIII, 3 ff. Ueber das Stück hat vortrefflich geurtheilt Franc. D' Ovidio, Due Tragedie del Cinquecento, in seinen Saggi Critici, Napoli, 1878, p. 272 ff.

p. 570. Tasso's Torrismondo z. B. in Opere di Torq. Tasso, Pisa, 1821, vol. II. Ueber das Stück D'Ovidio, l. c. p. 293 ff. Ueber dessen Entstehung Serassi, Vita di Torquato Tasso, Firenze, 1858, I, 255; II, 181 f. und 196. Daß Speroni auf Torquato Tasso gewirkt hat, ist bekannt, merkwürdig aber, wie er ihm gerade so schlechte Verse entlehnen konnte, Canace, p. 39: Distingui omai, distingui Questi confusi mali, und Torrismondo, IV, 3: Distingui omai questo parlar, distingui Questi confusi affanni.

p. 572. Decio's Acripanda in Teatro It. Ant. IX, 35. Der erste Druck ist von 1592, die Widmung von 1591.

p. 573. Gratarolo's Astianatte in Maffei's Teatro Italiano o sia Scelta di Tragedie per uso della scena, Verona, 1723, II, 149 ff.

p. 574. Manfredi's Semiramide bei Maffei, II, 230 ff.

p. 575. Il Tancredi, Tragedia di Pomponio Torelli, herausg. von L. Cappelletti, Bologna, 1875 (Scelta di Cur. 147). Torelli's Merope bei Maffei, I, 303 ff.

p. 577. Vincenzo De Amicis, L' Imitazione Classica nella Commedia Italiana del XVI secolo, Pisa, 1873, in Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Filosofia e Filologia, vol. II. A. D'Ancona, Origini del Teatro in Italia, Firenze, 1877, vol. II, p. 198—270, und ders. Il Teatro Mantovano nel secolo XVI, in Giorn. Stor. Lett. It. V, 1 ff. und VI, 1 ff. — Pietro Napoli-Signorelli, Storia Critica de' Teatri, t. III, Napoli, 1788, p. 172 ff. (jetzt wenig werth). Fontanini, Bibl. dell' Eloq. Ital. mit den Anmerkungen A. Zeno's, Venezia, 1753, t. I, p. 358 ff. — J. L. Klein, Geschichte des Drama's, vol. IV (Geschichte des ital. Drama's, vol. I), Leipzig, 1866, p. 243 ff., ein wüstes Machwerk, ohne Chronologie, ohne Logik, ohne Register, auf das Papier geworfen und in die Druckerei geliefert, wie dem

Verfasser die Stücke zufällig unter die Augen kamen, mit Analysen von äußerster Weitschweifigkeit, Capriolen, Calembours, Schellengeläute, Geschmacklosigkeiten, Schmutzigkeiten, zahllosen historischen Fehlern und schiefen Urtheilen. Und doch findet sich in diesem widerwärtigen Chaos hie und da eine treffende und geistvolle Bemerkung. — Karl von Reinhardstoettner, Plautus, Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig, 1886: die Einleitung über den Plautus-Cultus alter und neuer Zeit ist sehr mangelhaft; die Zusammenstellungen der einzelnen Stücke, welche Nachahmungen aus Plautus enthalten, sind nicht unnützlich, aber die Analysen recht trocken und geistlos, oft flüchtig, verworren und fehlerhaft, so daß man sich auf sie nicht verlassen kann; auch ist die Angabe der Entlehnungen nicht vollständig; so fehlt z. B. beim Mercator Giannotti's Vecchio Amoroso, bei den Bacchides Cecchi's Sciámiti, IV, beim Truculentus und der Asinaria Secchi's Inganni, beim Rudens Ruzzante's Piovana.

p. 577. Bernardo Dovizi, La Calandria, Milano, Daelli, 1863 (Bibl. Rara, 14). Alcibiade Moretti, Bernardo Dovizi e la Calandra, in Nuova Antol. 15 giugno 1882, p. 601 ff. Calandria (nicht Calandra) hat die 1. Ausg. von 1521, und dieses ist der richtige Titel (das Stück von Calandro), gebildet wie Asinaria, Cistellaria, Cassaria, Cofanaria, Vaccaria, Aridosia; cf. Moretti, p. 613. Del Lungo entdeckte einen ungedruckten, sehr geistreichen Prolog, publ. in Archivio Stor. Ital. S. III, vol. 22, p. 346 ff. Dieses ist wahrscheinlich, wie er bemerkte, der echte Prolog des Autors, und der mit dem Stücke gedruckte der Castiglione's.

p. 480. Le Commedie di Niccolò Machiavelli, Firenze, Barbèra, 1863. Ueber Machiavelli als Comödiendichter vor allem De Sanctis, Stor. Lett. II, 141 ff. und Villari, Machiavelli, III, 139 ff. Ueber die Zeit der Mandragola s. auch Medin, in Giorn. Stor. Lett. Ital. I, 306 ff.

p. 584. Die Comödie ohne Titel in Versen steht von Machiavelli's Hand geschrieben in einem Manuscript, wo er auch anderes ihm nicht gehöriges copirte. Villari hält seine Autorschaft für ganz ausgeschlossen; manche meinten, es sei ein Jugendwerk, was vielleicht nicht absolut unmöglich ist; die große Albernheit mochte mit durch die Verwendung des Verses hervorgebracht werden; auch Giannotti's Milesia nimmt sich wie eine Puppencomödie aus, ganz verschieden von dem Vecchio Amoroso, der in Prosa ist.

p. 585. Giannotti's Comödien in dessen Opere Politiche e Letterarie, Firenze, 1850, II, 193 ff. Ueber die Zeit des Vecchio Amoroso die Anm. p. 197 und der Brief, II, 411.

p. 586. Lorenzino de' Medici, Scritti e Documenti, Milano, Daelli, 1862 (Bibl. Rara, 2). Die 1. Ausgabe der Aridosia ist von 1548, Lorenzino's Todesjahr. A. Borgognoni, Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, in Nuova Antol. febbraio 1876, p. 288; marzo, p. 491.

p. 588. Commedie di Pietro Aretino, publ. von E. Camerini, Milano, Sonzogno, 1876. Der Marescalco ward im Carneval 1533 in Foligno auf-

geführt, s. Lett. all' Aret. I, 257; die Cortigiana in der ersten Fastenwoche 1537 in Bologna, s. ib. I, 2, 251; aber sie ist schon 1534 gedruckt. Ipocrito von Studenten 1545 in Arezzo aufgeführt, s. Lett. dell' Aret. III, 117.

p. 593. In Ferrara ward, unter Mitwirkung Ariosto's, eine stehende Bühne errichtet, die gleich darauf wieder durch eine Feuersbrunst zu Grunde ging, den 31. Dec. 1532. In Mantua ward ein stehendes Theater zwischen 1549 und 51 erbaut, s. D'Ancona, in Giorn. Stor. Lett. It. VI, 5; in Adria entstand ein solches 1579, wo Groto's Emilia gespielt ward (s. die Widmung dieses Stückes); das Teatro Olimpico in Vicenza erbaute Paladio 1583; in Florenz ward erst 1585 das Theater in den Uffizien vollendet, s. D'Ancona, Origini, II, 271.

p. 595. La Ruffiana, Comedia di M. Hippolito Salviano, Venetia, Spineda, 1606.

p. 595. Firenzuola's Trinuzia wurde mit seinen Lucidi, nach des Verfassers Tode, 1549 von L. Domenichi publicirt, und neuerdings: A. Firenzuola, Commedie, Trieste, 1858.

p. 596. Venetto Ghirardi, La Leonida, Commedia, Venetia, Meietto, 1585; auf Pietro Aretino ist angespielt IV, 2 und IV, 3 (hier Salvalaglio aus dem Filosofo genannt).

p. 597. Die Straccioni in Opere di Annibal Caro, Firenze, 1864, p. 309 ff. Das Alter des Cavaliere Giordano, der nicht lange vor der Plünderung Roms geboren ist (s. V, 5), paßt schlecht zur Abfassung des Stückes um 1544.

p. 598. L'Assiuolo Commedia e Saggio di Proverbi per Giov. Maria Cecchi, Milano, Daelli, 1863 (Bibl. Rara, 8). — Lo Stufaiuolo, Le Novelle ecc. di A. F. Doni, Milano, Daelli, 1863 (Bibl. Rara, 13).

p. 599. Il Candelaio Commedia di Giordano Bruno, Milano, Daelli, 1863 (Bibl. Rara, 18). — Il Candelaio di G. Bruno, Abdruck der ersten Ausgabe von 1582, begonnen von Imbriani, vollendet von Tria, Napoli, 1886. Was den Titel betrifft, so scheint candelaio bei Bruno dasselbe zu bedeuten, wie cornuto (der, welcher sostiene la candela, das Zusehen hat, während seine Gattin sich mit anderen zu thun macht). Diese Erklärung verdanke ich Michele Scherillo.

p. 600. Lod. Domenichi, Le Due Cortigiane, Venetia, Franceschini, 1567. Firenzuola's Lucidi in dessen Commedie, Trieste, 1858. Die Stücke von Dolce kenne ich nur aus den Analysen von Reinhardstoettner. — Gelli's Sporta in dessen Opere, Firenze, 1855, p. 319 ff. Man hat einen Widerspruch darin gefunden, daß er den Stoff als der Wirklichkeit entnommen bezeichne und doch die Entlehnung von Plautus zugebe; aber Gelli sagt in der Widmung jenes nicht, sondern nur, daß die Aufbewahrung des Geldes in einem Korbe der Wirklichkeit entlehnt sei, und ebenso im Prologe, die meisten Dinge, die er darstelle, seien in Florenz vorgekommen oder kämen noch vor, d. h. die Dinge, die Plautus und Terenz bieten, finden sich mehr oder weniger im modernen Leben wieder.

Ueber den Diebstahl an Machiavelli s. Zeno, I, 363, und Villari, Machiavelli, III, 171 f. Lasca's Aeußerungen in Rime Burlesche, p. 24, 82, 96. — Der Errore in Opere del Gelli, p. 391 ff. Die Verwechselung der Häuser durch die Kupplerin ist nach der Machiavelli beigelegten Commedia in versi.

p. 601. Antonio Vignali, La Floria, Fiorenza, Giunti, 1567. Ueber den Verfasser Mazzi, Congrega dei Rozzi, II, 391. Alamanni's Flora in dessen Versi e Prose, II, 321; daß das Stück schon 1550 vorhanden war, zeigt der Brief ib. 470.

p. 601. Ercole Bentivoglio, Opere Poetiche, Parigi, 1719. Die Comödien sind 1545 zuerst von Domenichi publicirt, mit Widmung von 1544 (6. Sept.).

p. 603. Francesco D'Ambra, Commedie, Trieste, 1858.

p. 606. Bernardino Pino da Cagli, Gli Ingiusti Sdegni, Venetia, Sessa, 1585; die erste Ausgabe ist von 1553. Er schrieb noch drei Stücke, s. Zeno, I, 379.

p. 607. Girolamo Razzi, La Balia, Comedia, Firenze, Giunti, 1564; die Widmung ist vom 15. Mai 1560. Cecca und Gostanza kenne ich nur aus den französischen Uebersetzungen Larivey's: Les Escolliers, in Ancien Théâtre françois (Paris, 1855), VI, 95 ff. und La Constance, ib. p. 191 ff.

p. 608. Benedetto Varchi, La Suocera Commedia, Trieste, 1858. Das Stück ward erst 1569 publicirt, verfaßt zwischen 1557 (da Cosimo schon Herzog von Florenz und Siena genannt ist) und 1566 (wo Varchi starb).

p. 609. Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, Commedie, herausg. von P. Fanfani, Firenze, 1859. Daß alle Comödien vor 1566 fallen, zeigt das autograph. Verzeichniß seiner Werke aus jenem Jahre, in Rime Burlesche, p. CXXIII.

p. 610. Der Arzigogolo erschien zuerst in der Ausgabe von 1750, nachdem ihn Biscioni im Leben Lasca's (1741) als unedirt erwähnt hatte. Das Verzeichniß der Werke von 1566 nennt ihn nicht, und auch in der Vorrede zur Strega, die der Verfasser 1582, nicht lange vor seinem Tode schrieb, sind nur 6 Stücke aufgezählt. — Daß die Machiavelli beigelegte commedia in prosa Lasca's Frate ist, zeigte [C. Arlìa im Bibliofilo, 1886, no. 5], s. Giorn. Stor. Lett. It. VIII, 463. Nach dem Argumente der Farce, bei Bartoli, Mss. della Bibl. Naz. I, I, III, 221, kann man nicht wohl zweifeln.

p. 611. Salviati's Comödien in Opere del cav. Lionardo Salviati, Milano (Classici), 1809, vol. I; auch die Commedie besonders, Trieste, 1858. Der Granchio ist 1566 gedruckt, die Spina erst 1592, drei Jahre nach des Verfassers Tode.

p. 612. A. Graf, I Pedanti nel Cinquecento, in Nuova Antol. 1 dic. 1886, p. 401 ff., speciell über den Pedanten der Comödie p. 422 ff.

p. 612. Ueber Piccolomini's Amor Costante s. C. Mazzi, Congrega dei Rozzi, I, 60. — Cristoforo Castelletti, I Torti Amorosi, Venetia, Sessa, 1581;

Il Furbo, ib. 1597 (erste Ausg. 1584); Le Stravaganze d'amore kenne ich nur aus Klein, p. 887.

p. 613. Luigi Groto, Cieco d' Adria, La Emilia, Comedia, Venetia, Zoppini, 1600 (d. 1. März 1579 gespielt).

p. 613. Giammaria Cecchi, La Moglie, Vinegia, Giolito, 1550 (dann 1585 in Versen); La Dote, ib. 1556 (aber im Carneval vor der Moglie gespielt, wie der Prolog der letzteren sagt). — Vincenzo Gabiani, I Gelosi, Venetia, Giolito, 1560 (die Widmung von 1545). — Gli Inganni Comedia del Signor N. S., Vinegia, Cavalcalupo, 1587. Ueber Secchi s. Argelati, Bibl. Script. Mediol. II, 2158 f.

p. 615. L'Interesse (1581) von Secchi war mir nicht zugänglich. La Cameriera del Signor N. S. Venetia, Carampello, 1597. (Erste Ausg. 1583, wohl nach des Autors Tode, dessen Datum man nicht kennt). — La Fantesca di Giov. Batt. della Porta Napolitano, Vinegia, Sessa, 1597 (Widmung von 1592). Rafaello Martini, Amore Scolastico, Fiorenza, Giunti, 1570. — Alessandro Piccolomini, L'Alessandro, Commedia, Milano, Daelli, 1864 (Bibl. Rara, 28).

p. 615. La Portia, Comedia di Gioseppo Leggiadro Galanni da Parma, ohne Ort und Jahr, doch wohl gegen 1550, da die Drucke der anderen Schriften des Autors in diese Zeit fallen, s. Affò, Memorie degli Scritt. Parm. IV, 49 ff. — Wie die Alten, so erklärte Giraldi (Discorso, p. 271) das Auftreten einer Jungfrau in der Comödie (nicht in der Tragödie) für nicht anständig, wegen der Umgebung von Kupplern, Courtisanen und Parasiten. Daß die Frauenrollen bis gegen 1560 von Männern gespielt wurden, sagt Riccoboni. Die Barbera, welche mit ihren Sängern 1525 bei der von Guicciardini beabsichtigten Aufführung der Mandragola mitwirken sollte (s. Lettere del Machiavelli, p. 460, 465, 471, 481), spielte keine Rolle, sondern sang nur die Canzonetten der Intermedien.

p. 616. Gl' Ingannati kenne ich nur durch Kleins Analyse; Lope de Rueda's Los Engaños, mir gleichfalls unzugänglich, muß, nach der Inhaltsangabe bei Schack, Bearbeitung des italienischen Stückes sein.

p. 616. Girol. Parabosco, Il Viluppo, Comedia, Venetia, 1596 (1. Ausg. 1547). — Bargagli's Pellegrina ist gedruckt in Siena, bei Matteo Flòrimi, 1589, und danach in Delle Commedie degli Accademici Intronati vol. II, Siena, 1611, p. 159 ff. Die Pellegrina ist beeinflußt von Niccolò Bonaparte's Vedova (1568), wo sich auch Todtgeglaubte wiederfinden.

p. 618. Giovanmaria Cecchi, Commedie, publ. von G. Milanesi, Firenze, 1856, 2 Bde. Eine Studie über den Dichter von E. Camerini vor der Ausgabe des Assiuolo, Milano, 1863. — Ueber Cecchi's Repräsentationen D'Ancona, Origini, II, 257 ff. Der Re Acab am Ende von vol. I der Commedie. L' Esaltazione della Croce in D'Ancona's Sacre Rappresentazioni, zu Anfang von vol. III. Der Figliuol Prodigo in den Commedie zu Anfang von vol. I. Andere geistliche Dramen Cecchi's sind La Conversione della Scozia,

in Commedie zu Ende von vol. II. Il Riscatto, Farsa Spirituale, herausg. von C. Arlìa, Firenze, 1880. La Dolcina, Atto Scenico Spirituale (moralische Allegorie), herausg. von dems. in Propugnatore, XVI, 1°.

p. 621. [Lorenzo Stoppato, La Commedia Popolare in Italia, Padova, 1886] kenne ich nur aus der wichtigen Anzeige von V. Rossi, in Giorn. Stor. Lett. It. IX, 279 ff. — Ueber den Ludus Ebriorum Zeno, I, 358 f. und D'Ancona, Orig. II, 250, n. 2. — Giov. Giorgio Alione, Commedia e Farse Carnovalesche, herausg. von Tosi, Milano, Daelli, 1865 (Bibl. Rara). Daß der Verfasser mit der Inquisition zu thun gehabt habe, schloß Tosi (p. IX), indem er die Scherze des Herausgebers von 1601 total mißverstand, der fingirte, es sei dem Autor geschehen, was dem Buche geschah.

p. 621. Ueber die florentinische Farce D'Ancona, Origini, II, 173 ff. Die anonyme Farce publicirt von demselben in Due Farse del Secolo XVI, Bologna, 1882 (Scelta, 187).

p. 622. Curzio Mazzi, La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI, Firenze, 1882, 2 Bnde. (sehr lehrreich, aber schlecht geschrieben und geordnet).

p. 623. Le Rime di Niccolò Campani, detto lo Strascino da Siena, herausg. von C. Mazzi, Siena, 1878. Ueber den Verfasser auch Luzio und Renier, in Giorn. Stor. Lett. It. V, 420 ff. und V. Cian, ib. IX, 132, n. 1. 1518 recitirte er vor Papst Leo (s. Giorn. Stor. Lett. It IX, 323), desgl. den 18. Februar 1520, kam 1521 zum Carneval auf Wunsch des Marchese nach Mantua, den Hof zu belustigen. Woher sein Beiname stammt, ist unsicher, man vermuthet von dem Gewerbe, das er in seiner Jugend getrieben hätte, da strascino in Cortona die niedrigste Art des Fleischers bedeutet. Vielleicht aber hat er vielmehr den Namen von seinem ersten Stück erhalten; denn, wenn Mazzi einwendet, daß er sich Strascino schon im 1. Theil des Lamento (vor 1511) nennt, so wissen wir ja nicht, ob nicht das Stück älter ist, wenn auch erst 1519 gedruckt.

p. 625. Batecchio, Commedia di maggio del Fumoso della Congrega de' Rozzi, herausg. von Luc. Banchi, Bologna, 1871 (Scelta, 122).

p. 627. Tutte le Opere del Famosissimo Ruzante, Vicenza, 1598, enthält alle gedruckten Comödien. In der Vaccaria beginnt der Act des Notars (IV, 3, fol. 38) mit l' anno 1533. Nach Scardeone befanden sich, außer den gedruckten Stücken, viele unedirte in den Händen einzelner Personen. Ueber 2 ungedruckte in Versen, La Pastorale und La Bulesca s. Bartoli, Scenari Inediti della Commedia dell' arte, Firenze, 1880, p. CXXVII, n. 2; aber die Bulesca soll Ruzzante irrthümlich beigelegt sein, s. V. Rossi, Giorn. Stor. Lett. It. IX, 293. — Biographie in Bernardini Scardeonii De Antiquitate Urbis Patavii, Basileae, 1560, p. 255. — Silvio Pieri, Un Commediografo Popolare del secolo XVI, in Nuova Antol. Ser. II, vol. 28 (1881), p. 214 ff. (Die Fortsetzung dieser Arbeit ist, soviel ich weiß, nicht erschienen.) [Maurice Sand, Masques et Bouffons] war mir nicht erreichbar. S. auch D'Ancona, Orig. II, 232, und Campori, Notizie per la vita di Lod. Ariosto, p. 72 ff.

p. 630. Tre Orationi di Ruzzante, recitate in lingua rustica . . ., con uno ragionamento e uno sprolico, insieme con una lettera scritta allo Alvarotto . . . Vinegia, Domenico de Farri, 1561. Sie stehen auch in der erwähnten Ausgabe der Werke.

p. 632. Andrea Calmo, La Fiorina, Trivigi, 1600, und ib. La Saltuzza und La Spagnolas. La Rhodiana steht in Ruzante's Werken als von diesem gedruckt; daß es unzweifelhaft von Calmo, s. Zeno, I, 382 f. [La Pozione, 1552, und Il Travaglia, 1556, waren mir unerreichbar.] — Le Giocose Moderne e Facetissime Egloghe Pastorali . . . per Misier Andrea Calmo, Trivigi, 1600. Calmo's Lyrik unter dem Titel Opere Diverse, ib. Seine Briefe: I Piacevoli et Ingegnosi Discorsi in più Lettere compresi, Vinegia, 1557; Il Rimanente de le Piacevoli e Ingegnose Littere, ib.; Supplimento delle Piacevoli ecc. Vinegia, 1556 (also die ersten 2 Bde. wohl 2. Ausg.).

p. 633. Ueber Improvisation der Farce s. D'Ancona, Origini, II, 174. Auch in Ruzzante's Dialogen deuten einige Stellen vielleicht auf Improvisation, s. V. Rossi, in Giorn. Stor. Lett. It. IX, 286, n. 3.

p. 633. Nach Lasca's Carnevalslied Di Zanni e Magnifichi muß der alte Venetianer damals Benedetto geheißen haben, nicht Pantalone. Zanni für „Lohndiener" liest man schon in einem Briefe Machiavelli's vom 25. Febr. 1514, ed. Alvisi, p. 338 f. In einer 1549 gedruckten Comödie Vincenzo Fenice's tritt ein Zane, bergamaskischer Diener, auf, s. V. Rossi, Giorn. Stor. Lett. It. IX, 285, n. 5. Die ältesten Compagnien der commedia dell' arte am Hofe zu Mantua werden 1566 und 67 genannt, s. D'Ancona, Giorn. Stor. Lett. It. VI, 7 f. In der am 8. März 1568 bei der Hochzeitsfeier des Erbprinzen Wilhelm und der Renata von Lothringen in München gegebenen, von dem berühmten Orlando di Lasso und dem neapolitanischen Cavalier Massimo Troiano verfaßten und von ihnen mit anderen gespielten commedia dell' arte heißt der magnifico schon Pantalone de' Bisognosi und trägt das später gewöhnliche Costüm, s. Dialoghi di Massimo Troiano ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle nozze dello Ill. e Ecc. Prencipe Guglielmo VI, Venetia, 1569, p. 147 ff., auch Fr. Ant. Wilhelm Schreiber, Geschichte des Bayerischen Herzogs Wilhelms V. des Frommen, München, 1860, p. 24 ff., ferner D'Ancona, Giorn. Stor. Lett. It. VI, 23, n. 3 und die dort citirte Schrift Camerini's. Troiano's Angaben sollen auch bei Stoppato abgedruckt sein, s. V. Rossi, l. c. p. 293 ff.

Register.

Druck von C. H. Schulze & Co. in Gräfenhainichen.

NEUESTER VERLAG
VON
KARL J. TRÜBNER
IN
STRASSBURG.

Geschichte der Englischen Litteratur

von

Bernhard ten Brink.

Erster Band: Bis zu Wiclifs Auftreten.

8⁰, VIII. 470 S. 1877. M. 8.–.

Inhalt: I. Buch. **Vor der Eroberung.** 1) Die englischen Stämme und ihre Reiche in Britannien. 2) Die altengl. Cultur und die Entwicklung der Epik. 3) Reste des nationalen Epos. 4) Das Christenthum und die biblische Epik. 5) Legendendichtung und poetische Homiletik. 6) Lyrik und Gnomik. 7) Die erste Periode der Prosa. 8) Die Dichtung der späteren Zeit. 9) Die zweite Periode der Prosa.

II. Buch. **Die Uebergangszeit.** 1) Die Normannen und die Eroberung. 2) Stellung zum franz. Nationalepos und zur Wissenschaft. 3) Normannische klerikale Poesie. 4) Die englische Sprache im Hintergrund. 5) Volksthümliche Ueberlieferungen. 6) Neue Formen geistlicher Dichtung. 7) Das Reich der Plantagenets und die Kunstlyrik. 8) Die franz. Kunstepik. 9) Anglonormannische Litteratur und gelehrte Cultur im Reich der Plantagenets. 10) Layamon. 11) Das Ormulum, das Bestiary, Genesis und Exodus. 12) Aufschwung der südlichen Prosa. 13) Entwicklung der geistlichen Lyrik. 14) Der Aufschwung auf den übrigen Gebieten der Dichtung. 15) Verfassungskämpfe und politischer Aufschwung.

III. Buch. **Von Lewes bis Crecy.** 1) Horn und Havelok. 2) Französische Versromane in engl. Gewand. 3) Die metrische Novelle. 4) Legendendichtung und Reimchronistik. 5) Predigt und Traktat in Vers und Prosa. 6) Die geistliche Litteratur Nordhumbriens. 7) Lyrik und Gnomik. 8) Politische und satirische Poesie.

IV. Buch. **Vorspiel der Reformation und der Renaissance.** 1) Allitterirende Romane der wallisischen Mark. 2) Die Allitterationsdichtung in Lancashire. 3) William Langland.

Zweiter Band: Bis zur Thronbesteigung Elisabeths.

1. Hälfte. 8⁰. S. 1–352. 1889. M. 6.50.

Inhalt: IV. Buch. **Vorspiel der Reformation und der Renaissance** (Fortsetzung). 4) Wiclif. 5) Chaucers Anfänge und Gowers französische Balladen. 6) Chaucer und die italienische Renaissance, Cäcilia; Palamon und Arcita. 7) Klage des Mars; Rosenroman; Boetius. — Trevisa. 8) Parlament der Vögel; Troilus und Cryseide. 9) Die englische Renaissance. Das Haus der Fama. 10) Die Legende von guten Frauen. Virginia; Griseldis. 11) Die Frau von Bath; Januar und Mai. Die Confessio Amantis. 12) Die Canterbury Tales: Idee und Plan. 13) Die Fragmente der Canterbury Tales. 14) Die Yeomanry und das Volkslied. 15) Dichterleben und hohe Politik.

V. Buch. **Lancaster und York.** 1) Chaucers Schule; Occleve, Lydgate. 2) Das geistliche Schauspiel des Mittelalters und die Anfänge des englischen Dramas. 3) Grundzüge der Entwicklung der Collektivmysterien. 4) Provinzialgeschichte des englischen Mysteriums in der cyclischen Zeit. 5) Zerstreute Mysterien des fünfzehnten Jahrhunderts. 6) Mannigfache Formen des mittelenglischen Dramas. 7) Das Moralspiel. 8) Englische Freunde des Humanismus und die englischen Universitäten.

Das Werk wird aus vier Bänden bestehen. Das Erscheinen der zweiten Hälfte des II. Bandes ist im Laufe des Jahres 1891 in Aussicht genommen.

Elze, Karl (Prof. a. d. Univ. Halle a. S.), **Lord Byron.** Dritte verbesserte Auflage. gr. 8°. VI u. 516 S. 1886. M. 7.50
geb. M. 9.—

Inhalt: I. Familie und Kindheit. — II. Schule und Universität. — III. Newstead Abbey. — IV. Die Pilgerfahrt. — V. London. — VI. Die Ehe. — VII. Die Schweiz und Venedig. — VIII. Ravenna, Pisa, Genua. — IX. Griechenland. — X. Zur Charakteristik. — XI. Byron's Stellung in der Litteratur. — XII. Nachträge und Abschlüsse. — Anhänge: I. Der Prozeß gegen William Lord Byron. — II. Die Fugitive Pieces. — III. Mrs. Spencer Smith. — IV. Charakteristik von der Gräfin Albrizzi. — V. Die Vernichtung der Memoiren.

Brandl, Alois (Prof. a. d. Univ. Prag), **Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik.** 8°. XII u. 437 S. 1886. M. 7.—
geb. M. 8.—

Inhalt: I. Kap. Kinder- und Knabenjahre (1772—90). — II. Kap. Auf der Universität (1791—94). — III. Kap. Pantisokratie. Bristol (1795—96). — IV. Kap. In Nether Stowey. Wordsworth (Novemb. 1796 bis September 1798). — V. Kap. Die deutsche Reise. Wallenstein (Sept. 1798 bis April 1800). — VI. Kap. An den Seen. Krank und unstät. (Sommer 1800 bis Herbst 1810). — VII. Kap. In Hammersmith und Calve. Aesthetische Hauptleistungen (Herbst 1810 bis Frühjahr 1816).

Druskowitz, H., Percy Bysshe Shelley. 8°. XII u. 387 S. 1884.
M. 6.—

— — **Drei englische Dichterinnen.** Johanna Baillie. — Elisabeth Barret Browning. — George Eliot. Essays. 8°. 244 S. 1885.
M. 4.—

Schipper, J. (Prof. a. d. k. k. Univ. in Wien), **William Dunbar.** Sein Leben und seine Gedichte in Analysen und ausgewählten Uebersetzungen nebst einem Abriß der altschottischen Poesie. Ein Beitrag zur schottisch-englischen Literatur- und Kulturgeschichte. 8°. XVIII u. 412 S. 1884. M. 7.—
geb. M. 8.—

Die Dichtungen William Dunbars, des genialsten, einem Chaucer ebenbürtigen, Dichters des schottischen Volkes, sind bisher in Deutschland so gut wie unbekannt geblieben.

Der höchst anziehende, oft an moderne Verhältnisse erinnernde Inhalt, von scharfer Satire, glänzendem Witz und Humor gewürzt, giebt in edler, schwungvoller Sprache ein Bild der gesellschaftlichen Zustände Schottlands im Reformationszeitalter.

Die meisten Dichtungen des im Urtext ebenso schwer zugänglichen wie schwer verständlichen Dichters sind hier zum ersten Male im Versmass des Originals in's Deutsche übertragen, alle seine Gedichte aber auch nach ihren litterar- und kulturgeschichtlichen Beziehungen und nach ihrem inneren chronologischen Zusammenhange erörtert.

Geschichte
der
Italienischen Literatur
von
Adolf Gaspary.

Erster Band: Die italienische Literatur im Mittelalter.

8°. 550 S. 1885. M. 9.—.

Inhalt: Einleitung. — Die Sicilianische Dichterschule. — Fortsetzung der lyrischen Dichtung in Mittelitalien. — Guido Guinicelli von Bologna. — Die französ. Ritterdichtung in Oberitalien. — Religiöse und moralische Poesie in Oberitalien. — Die religiöse Lyrik in Umbrien. — Die Prosa im 13. Jahrh. — Die allegorisch-didaktische Dichtung und die philosoph. Lyrik der neuen florentinischen Schule. — Dante. — Die Comödie. — Das 14. Jahrhundert. — Petrarca. — Petrarca's Canzoniere. — Anhang bibliographischer u. kritischer Bemerkungen. — Register.

Zweiter Band: Die italienische Literatur der Renaissancezeit.

8°. 704 S. 1888. M. 12.—.

Inhalt: Boccaccio. — Die Epigonen der großen Florentiner. — Die Humanisten des 15. Jahrhunderts. — Die Vulgärsprache im 15. Jahrh. und ihre Literatur. — Poliziano und Lorenzo de Medici. — Die Ritterdichtung. Pulci und Bojardo. — Neapel. Pontano und Sannazaro. — Machiavelli und Guicciardini. — Bembo. — Ariosto. — Castiglione. — Pietro Aretino. — Die Lyrik im 16. Jahrhundert. — Das Heldengedicht im 16. Jahrhundert. — Die Tragödie. — Die Comödie. — Anhang bibliograph. u. krit. Bemerkungen.

„Jeder, der sich fortan mit der hier behandelten Periode der italienischen Litteratur beschäftigen will, wird Gaspary's Arbeit zu seinem Ausgangspunkte zu machen haben. Das Werk ist aber nicht nur ein streng wissenschaftliches für Fachleute bestimmtes, sondern gewährt nebenbei durch seine anziehende Darstellungsweise auch einen ästhetischen Genuss: es wird daher auch in weiteren Kreisen Verbreitung finden." *Deutsche Litteraturzeitung.*

„Eine sehr tüchtige wissenschaftliche Arbeit. Empfiehlt sich das Buch einem grösseren Publikum durch seinen leicht verständlichen geschmackvollen Ausdruck, so findet auch der Gelehrte in den im Anhange gegebenen reichen Anmerkungen die bibliographischen Nachweise und die kritische Begründung bei schwierigen zweifelhaften Punkten." *Literarisches Centralblatt.*

„Die Darstellung von dem in die Anmerkungen verwiesenen Ballast befreit, schreitet festen aber elastischen Schrittes vorwärts; sie führt in die Mitte der Thatsachen und der an diese sich knüpfenden Fragen, aber ohne gelehrte oder schulmeisterliche Pedanterie, sodass der Genuss des Lesens sich mit dem Nutzen des Lernens zugleich und von selber darbietet." *Allgemeine Zeitung.*

Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen

von

Georg Brandes.

Mit dem Bildnisse Holbergs in Holzstich.

Inhalt: I. Jugend. — II. Zeitgenossen. — III. Heranwachsen. — IV. Geistesgepräge. — V. Quellen. — VI. Lebenskampf und Tod.

8⁰. VI u. 254 S. 1885. M. 4,50, geb. M. 5.50.

Urteile der Presse.

„Keine frühere Arbeit führt uns Holbergs Gestalt so plastisch vor Augen, kein früherer Forscher hat sein Werden und Wirken so allseitig zu beleuchten vermocht. Und selbst die Mängel des Buches sind keine entstellenden Flecken; sie bergen in sich die Keime einer vollkommenen kritischen Erkenntniss. Belebend und befruchtend wie ein Frühlingsregen ist Georg Brandes Holbergwerk. Möge die junge Saat bald üppig ins Kraut schiessen." *Deutsche Rundschau.*

„Il faut savoir gré au docteur Brandes d'avoir mis enfin cette belle figure littéraire a son vrai rang dans la savante étude qu'il vient de publier."

Le Temps.

„Doctor Georg Brandes who is peculiarly fittet for the task thanks to his wide culture, critical insight and literary sympathy has bestowed both time and enthusiasm on Holberg with the result of producing a book in all respects admirable and which should be read by every student of Northern literature."

Spectator.

Soeben erschien:

Nerto.

Provençalische Erzählung

von

Frederi Mistral.

Deutsch

von

August Bertuch.

8⁰. 182 S. brosch. M 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—.

Ouroussow, Fürstin, Über erste Erziehung. 8⁰. IV u. 172 S. 1891. M. 3.—.

Zeiten, Völker und Menschen

von

Karl Hillebrand.

7 Bände kl. 8°. Preis pro Band (statt M. 6.—) M. 4.—, geb. M. 5.—.

Bd. I. Frankreich und die Franzosen.

3. stark vermehrte Auflage mit einem Nachrufe von Heinrich Homberger. Kl. 8°. XX. 396 S. 1886.

Inhalt: Vorrede zur 2. und 3. Auflage. — Einleitendes. — **Die Gesellschaft und Litteratur.** Kap. 1. Familie und Sitte. — 2. Unterrichtswesen. — 3. Provinz und Paris. — 4. Geistiges Leben. — **Politisches Leben.** Kap. 1. Das Ideal und seine Verwirklichung. — 2. Napoleon III. und die Republikaner. — 3. Die Diktatur Thiers und das Septennat. — Schlußbetrachtung. — Anhang: 1. Aussichten in die Zukunft (nach E. Renan). — 2. Charakter der modernen Demokratie (nach E. Renan). — 3. Pariser Arbeiterzustände (nach Mittheilungen eines gewesenen Arbeiters).

Bd. II. Wälsches und Deutsches. 8°. XII u. 463 S. (Vergriffen. Neue Aufl. in Vorbereitung.)

Inhalt: Vorwort. — I. **Zur Renaissance.** — Petrarca. — Lorenzo de Medici. — Die Borgia. — II. **Zeitgenössisches aus Italien.** — Alessandro Manzoni. Ein Nachruf. — Guerrazzi. — Niccolò Tomaseo. Ein Nekrolog. — Giosue Carducci's neueste Gedichte. Bei Gelegenheit einer italienischen „Faust"-Uebersetzung. — III. **Französisches.** — Ueber einige revolutionäre Gemeinplätze. — Jules Michelet. — Prosper Mérimée und die Unbekannte. — E. d'Alton. — Delirium tremens. — Styl- und Gedankenmoden. — IV. **Aus dem zünftigen Schriftthum Deutschlands.** — G. G. Gervinus. — Einiges über den Verfall der deutschen Sprache und der deutschen Gesinnung. — Ueber historisches Wissen und historischen Sinn. — Ueber Sprachvermengung. — V. **Aus dem unzünftigen Schriftthum Deutschlands.** — Schopenhauer und das deutsche Publikum. — Zur neuen deutschen Memoirenlitteratur. — Der Verstorbene. — Rahel Varnhagen und ihre Zeit.

Bd. III. Aus und über England. 8°. VIII u. 408 S. (Vergriffen. Neue Aufl. in Vorbereitung.)

Inhalt: Vorbemerkung. — I. **Briefe aus England.** — II. **Französische Studien englischer Zeitgenossen.** — Pariser Zustände im Lichte des englischen Romans. — Englische Beobachtungen über französisches Familienleben. — J. Morley's Studien über das XVIII. Jahrhundert in Frankreich. — III. **Zur Litteratur und Sittengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.** — Fielding's Tom Jones. — Lawrence Sterne.

Bd. IV. Profile. 2. Ausgabe. 8°. VIII u. 376 S. 1886.

Inhalt: Statt des Vorwortes. — Ein Wort über moderne Sammellitteratur und ihre Berechtigung. — I. X. Doudan. — H. de Balzac. — Gräfin d'Agoult (Daniel Stern). — M. Buloz. — M. Thiers. — II. E. Renan als Philosoph. — H. Taine als Historiker. — III. Die gefürsteten Medicäer. — Ein fürstlicher Reformer. Gino Capponi. — IV. N. Machiavelli. — F. Rabelais. — T. Tasso. — John Milton.

Bd. V. Aus dem Jahrhundert der Revolution. 2. Ausgabe. 8°. VIII. 366 S. 1886.

Inhalt: I. Montesquieu. — II. England im XVIII. Jahrhundert. — III. Fr. Albergati. IV. Katharina II. und Grimm. — V. 1789. — VI. Henri Costa de Beauregard. — VII. Madame de Rémusat und Napoleon Bonaparte. — VIII. Metternich. — IX. Nach einer Lektüre.

Bd. VI. Zeitgenossen und Zeitgenössisches. 2. Ausgabe. 8°. VIII. 400 S. 1886.

Inhalt: I. Zur Charakteristik Sainte-Beuve's. — II. Guizot im Privatleben. — III. Philarète Chasles. — IV. Ernest Bersot. — V. Graf Circourt. — VI. Eine ostindische Laufbahn. — VII. Ein englischer Journalist. — VIII. Antonio Panizzi. — IX. Luigi Settembrini's Denkwürdigkeiten. — X. Guiseppe Pasolini. — XI. Das belgische Experiment. — XII. Deutsche Stimmungen und Verstimmungen. — XIII. Halbbildung und Gymnasialreform.

Bd. VII. Culturgeschichtliches. 8°. XII. 335 S. Mit dem Bildnis des Verfassers in Holzschnitt. 1885.

Inhalt: I. Zur Entwickelungsgeschichte der abendländischen Weltanschauung. — II. Zur Entwickelungsgeschichte der abendländischen Gesellschaft. — III. Jungdeutsche und Kleindeutsche (1830 bis 1860). — IV. Die Werther-Krankheit in Europa. — V. Ueber die Konvention in der französischen Litteratur. — VI. Vom alten und neuen Roman. — VII. Ueber die Fremdensucht in England. — VIII. Ueber das religiöse Leben in England. — IX. Der Engländer auf dem Continent.

Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers

von

Karl Hillebrand.

8°. IV u. 118 S. 1874. geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Die Verlagshandlung ergreift die Gelegenheit der Erwerbung von Hillebrands Werken, um durch Ermässigung des Ladenpreises von Mk. 6.— auf Mk. 4.— pro Band deren Verbreitung ihrerseits nach Kräften zu fördern.

Essays und Studien

zur

Sprachgeschichte und Volkskunde

von

Gustav Meyer,

Professor an der Universität Graz.

8°. VIII u. 412 S. 1885. M. 7. , geb. M. 8.—.

Inhalt:

Zur Sprachgeschichte. I. Das indogermanische Urvolk. II. Die etruskische Sprachfrage. III. Ueber Sprache und Literatur der Albanesen. IV. Das heutige Griechisch. V. Constantin Sathas und die Slavenfrage in Griechenland.

Zur vergleichenden Märchenkunde. I. Folklore. II. Märchenforschung und Alterthumswissenschaft. III. Aegyptische Märchen. IV. Arabische Märchen. V. Amor und Psyche. VI. Die Quellen des Decamerone. VII. Südslavische Märchen. VIII. Der Rattenfänger von Hameln. IX. Der Pathe des Todes. X. Rip van Winkle.

Zur Kenntniß des Volksliedes. I. Indische Vierzeilen. II. Neugriechische Volkspoesie. III. Studien über das Schnaderhüpfel. 1. Zur Literatur der Schnaderhüpfel. 2. Vierzeile und mehrstrophiges Lied. 3. Ueber den Natureingang des Schnaderhüpfels. — Anmerkungen.

Urteile der Presse:

„Es kann gewiss nur willkommen sein, Fragen, die jeden Gebildeten interessiren sollten, von berufener Seite einem weiteren Leserkreis auseinandergesetzt zu sehen. Und gerade die vorliegende Sammlung verbindet in glücklicher Weise wissenschaftliche Strenge mit gemeinfasslicher Darstellung in fesselndem und vornehm elegantem Stile.“ *Literarisches Centralblatt.*

„Das Ganze zeigt von einer bewundernswürdigen Belesenheit und ist dabei in einer so geistvollen und fesselnden Sprache geschrieben, dass wir überzeugt sind, das neue Buch werde sich bei allen, welche für den in Sprache, Märchen und Liedern sich offenbarenden Charakter eines Volkes Interesse haben, schnell viele Freunde erwerben.“ *Deutsche Litteratur-Zeitung.*

Der wissenschaftliche Werth eines Werkes von Gustav Meyer ist stets über allem Zweifel erhaben; das vorliegende ist aber vermöge seiner glänzenden Darstellung von Anton Schönbach für würdig befunden worden, in seinem Buche „Ueber Lesen und Bildung, 3. Auflage“ unter denjenigen Werken aufgeführt zu werden, welche einen Ehrenplatz in dem geistigen Haushalt jedes Gebildeten verdienen.

Romanisches und Keltisches.

Gesammelte Aufsätze

von

Hugo Schuchardt,

Professor an der Universität Graz.

8°. VIII u. 438 S. 1886. M. 7.50.

Inhaltsverzeichniss: I. Pompeï und seine Wandinschriften. — II. Virgil im Mittelalter. — III. Boccaccio. — IV. Die Geschichte von den drei Ringen. — V. Ariost. — VI. Camoens. — VII. Zu Calderons Jubelfeier. — VIII. Goethe und Calderon. — IX. G. G. Belli und die römische Satire. — X. Eine portugiesische Dorfgeschichte. — XI. Lorenzo Stecchetti. — XII. Reim und Rhytmus im Deutschen und Romanischen. — XIII. Liebesmethaphern. — XIV. Das Französische im neuen Deutschen Reich. — XV. Eine Diezstiftung. — XVI. Französisch und Englisch. — XVII. Keltische Briefe. — Anmerkungen.

Urteile der Presse:

„Gewährt dem Leser zu gleicher Zeit Genuss, Anregung und Belehrung in einem Masse, wie wenig andere Bücher: Anregung und Belehrung durch die grosse Fülle gedankenreichen Inhalts, Genuss durch die überaus anmuthig schöne Form, in der dieser Inhalt geboten wird.“

Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie.

„Es möge das auch durch die von jeder Gelehrsamkeit und Pedanterie freie Darstellung sich empfehlende Buch viele Leser, die es durchziehenden Grundideen viele Nachfolger haben.“ *Deutsche Litteraturzeitung.*

„Das Buch bildet eine werthvolle Bereicherung der Essay-Literatur in wahrhaft klassischer Form der Sprache und beredter, sprachgewaltiger Darstellung.“ *Wochenschrift für klassische Philologie.*

„Schuchardt's Aufsätze üben gewinnenden Eindruck aus durch den versöhnenden Geist, dem allein sich die fremden Dinge aufthun, durch Sachkenntniss und Besonnenheit, weiten Blick, elegantes Wissen und Beredtsamkeit.“

Zeitschrift f. roman. Philologie.

„In questo volume si trovano mirabilmente riunite certe qualità, che di rado si incontrano insieme, la vastità delle cognizioni, le prodondità die esse e una invidiabile maniera artistica di porgerle al pubblico.“

Giornale storico della letteratura italiana.

Auch dieses Werk des berühmten Romanisten wird von **Anton Schönbach** (Ueber Lesen und Bildung 3. Aufl.) in der kleinen Auswahl des Besten aufgeführt, **was die deutsche Litteratur an Prosawerken bietet.**

Firlifimini und andere Curiosa.

Herausgegeben von

Dr. Ludwig Geiger,

Prof. an der Universität Berlin.

kl. 8⁰. 168 S. 1885. M. 4.—.

Inhalt: Firlifimini. — Die ästhetische Prügelei. — Der verfrohrene Capuziner.

„Firlifimini und andere Curiosa" bringt zunächst eine litterarische Satire aus dem Jahre 1784 zum Abdruck, die so gut wie gänzlich unbekannt ist. Sie bezieht sich auf die Streitigkeiten zwischen Wieland und Nicolai und geißelt in sehr ergötzlicher Weise die litterarischen Zustände in Leipzig und Berlin und das Wesen der Kritik im vorigen Jahrhundert. Die zweite Satire, „Die ästhetische Prügelei auf dem Parnaß" führt in die Schlegel-Kotzebue'schen Streitigkeiten ein und behandelt dieselben in derbkomischer Weise. Die dritte, „Der verfrohrene Capuziner" giebt eine wohlgelungene Persiflage des thränenreichen Miller'schen Romans „Siegwart". Auch die Originale der beiden letzten Satiren sind litterarische Seltenheiten.

Washington Irwing.

Ein Lebens- und Charakterbild

von

Adolf Laun.

2 Bände. kl. 8⁰. XI, 246; IV, 291 S. 1870. M. 7.—.

Aufsätze und Abhandlungen

vornehmlich zur

Litteraturgeschichte

von

Carl von Reinhardstoettner.

8⁰. IV, 310 S. 1887. M. 5.—, geb. M. 6.—.

Inhalt: 1) Cristoforo Negri. — 2) Über einige dramatische Bearbeitungen von Herodes und Marianne. — 3) Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung. — 4) Vom Lernen und Lehren lebender Sprachen. — 5) Luiz de Camoens, der Sänger der Lusiaden. — 6) Der Hyssope des A. Diniz in seinem Verhältniss zu Boileaus Lutrin. — 7) Goethes Faust in Portugal. — 8) Portugals neuere Lyrik. — 9) Zwei neuere Werke über die Romantiker in Portugal. — 10) Eine portugiesische Königschronik.

Niederdeutscher Aesopus.

Zwanzig Fabeln und Erzählungen aus einer Wolfenbütteler Handschrift des XV. Jahrhunderts

herausgegeben von

Hoffmann von Fallersleben.

8⁰. 83 S. 1870. M. 1.80.

Tunnicius.

Die älteste deutsche Sprichwörtersammlung

von **Antonius Tunnicius,** gesammelt und in lateinische Verse übersetzt.

Herausgegeben

mit hochdeutscher Übersetzung, Anmerkungen und Wörterbuch

von

Hoffmann von Fallersleben.

gr. 8⁰. 224 S. 1870. M. 4.50.

Samuel Sugenheim,

Aufsätze und biographische Skizzen

zur französischen Geschichte.

8°. VIII u. 338 S. 1872. M. 4.50.

Inhalt: Der Widerruf des Edictes von Nantes und seine Folgen für Frankreich und Deutschland. — Die Französinnen auf den Thronen und an den Höfen Europas im Zeitalter Ludwigs XIV. — Die Franzosen am Mittel- und Niederrhein im letzten Decennium des XVIII. Jahrhunderts. — Eugen Beauharnais, Vicekönig von Italien, Herzog von Leuchtenberg. — Hieronymus Bonaparte und sein sechsjähriges Königthum Westphalen. — Die Elsässer und Lothringer unter den Feldherren Napoleons I.

Urteile der Presse:

Die vorliegenden Aufsätze, in welchen der Verfasser die Früchte einer reichen Belesenheit verwerthet und mitunter die Chronique scandaleuse mit Vorliebe zum Wort kommen lässt, eignen sich zur Lektüre auch für das grössere Publikum. *(Literarisches Centralblatt.)*

Der bekannte Historiker vertritt auch in diesem Werke seinen Standpunkt, so gründlich wie möglich aus den Quellen und doch für einen weiteren Leserkreis zu schreiben. Eine gewandte Feder und grosses Geschick, den Stoff pointirt zu ordnen, unterstützt ihn dabei. Es bietet sich bei der Lektüre so manche Parallele zwischen den Franzosen von ehemals und jetzt, die recht illustrirend für die Gegenwart ist. Die Aufsätze lesen sich gut und Referent kann das Buch recht angelegentlich empfehlen. *(Allgem. litterar. Anzeiger.)*

Der Verfasser hat seinen reichen geschichtlichen Stoff in angenehme Formen zu giessen und um einzelne interessante geschichtliche Episoden oder hervorragende Persönlichkeiten zu konzentriren verstanden. Mit Fleiss und Glück hat Sugenheim viel des Vertuschten und Verschwiegenen ans Licht gezogen und Entstellungen der historischen Wahrheit berichtigt. Das grössere Publikum werden ausserdem die hineingewobenen treuhistorischen Details fesseln. *(Neue freie Presse.)*

Kritische Geschichte

der

französischen Cultureinflüsse

in den letzten Jahrhunderten

von

J. J. Honegger.

8°. XII, 400 S. 1875. M. 7.50.

Inhalt: Geist und Gang der Geschichte. — Aufsteigen der französ. Macht bis auf Ludwig XIV. — Die französische Weltmachtstellung auf ihrer Höhe: Ludwig XIV. bis zur Scheide des Jahrhunderts. — Politischer Verfall des Staats; Herrschaft der revolutionären Litteratur. — Frankreich seit der Revolution.

„Das Werk ist mit Fleiss, selbständigem Denken und in tüchtiger, gesunder, deutscher Gesinnung zusammengestellt.“ *Deutsche Rundschau.*

„Eine Lektüre für den wissenschaftlich gebildeten Leser, den die leichte und lebendige Art der Schilderung in hohem Grade fesseln wird.“ *Europa.*

Von Luther bis Lessing.

Sprachgeschichtliche Aufsätze

von

Friedrich Kluge,

Professor an der Universität Jena.

Zweite, durchgesehene Auflage.

Inhalt: Kirchensprache und Volkssprache. — Maximilian und seine Kanzlei. — Luther und die deutsche Sprache. — Schriftsteller und Buchdrucker. — Schriftsprache und Mundart in der Schweiz. — Oberdeutscher und mitteldeutscher Wortschatz. — Niederdeutsch und Hochdeutsch. — Latein und Humanismus. — Oberdeutschland und die Katholiken.

8°. XII u. 150 S. mit einem Kärtchen. Preis **Mk. 2.50** — gebunden **Mk. 3.50.**

„Das lebendige Interesse der Gebildeten für die deutsche Sprache und ihre Geschichte ist, wie man mit Genugthuung wahrnehmen kann, augenblicklich lebhafter denn je. Die Schrift Kluges, in welcher die wichtigsten, für die Bildung unserer neuhochdeutschen Schriftsprache maßgebenden Momente gemeinverständlich besprochen werden, darf daher auf einen ausgedehnten dankbaren Leserkreis rechnen."

(Schwäb. Merkur II. Abt. 1. Bl. v. 9. Dez. 1887.)

„Schon der Gegenstand an sich, den hier ein auch weiteren Kreisen bereits durch sein treffliches „Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache" bekannter Gelehrter nicht blos mit der Zuverlässigkeit des Fachmannes, sondern auch mit dem Geschick und Geschmack eines gewandten Schriftstellers behandelt hat, sollte wohl darnach angethan sein, dem Büchlein unter den nicht gelehrten Freunden der deutschen Sprache Liebhaber und — Käufer zu erwerben. Denn daß die Fragen, deren Beantwortung den Inhalt dieser Schrift ausmacht, in den Bereich des Interesses der höher Gebildeten fallen, braucht dem nicht erst bewiesen zu werden, der weiß, wie treu gerade die Geschichte unserer Sprache, mehr wohl als irgend etwas anderes, den Kampf und den Sieg unseres Volkstums widerspiegelt. Diese Auffassung, von der des Verfassers Behandlung und Darstellung vielfach erst rechtes Licht und volle Wärme empfängt, ist es, worin diejenigen Leser einen besonderen Reiz und Vorzug des Buches erblicken werden, welche gewohnt sind, die verschiedenartigen Vorgänge in unserm Kulturleben, wie sie sich in Litteratur und Kunst, Politik und Religion kund geben, nicht gesondert für sich, sondern in ihrer Wechselwirkung zu betrachten, die einzige Art, wie sich uns doch erst das Verständniß für Wert und Tragweite eines jeden einzelnen derselben erschließt. In welchem Geiste der Verfasser seine Aufgabe erfaßt hat, bezeichnet er selber, wenn er im Vorworte sagt, daß auch sein Büchlein Zeugnis davon ablegen solle, „was den Entwicklungsgang unsrer Nation gehemmt, was ihn beschleunigt und gefördert" habe; es will zeigen, warum Jakob Grimm unsre Schriftsprache einen protestantischen Dialekt genannt hat, warum erst seit 1580 Luthers Sprache eine autoritative Stellung erlangen konnte, warum der Gegensatz von Schriftsprachen und Mundart erst nach der siegreichen Bekämpfung des Lateinischen ausgeglichen worden ist.

Nicht mit dem Anspruche, eine vollständige Geschichte der deutschen Sprache zu bieten, tritt Kluge auf, er will in einer „Reihe unverbundener Aufsätze" nur „zusammenfassen, was Fachleute vor und seit Jakob Grimm über ein paar sprachwissenschaftliche Probleme ermittelt haben". Diese Aufsätze aber fügen sich von selber zu einem innerlich zusammenhängenden Ganzen, sodaß wir hier in der That eine höchst anziehende Darstellung der Lebensgeschichte unseres Neuhochdeutsch von seinen Anfängen um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts bis zur Begründung seiner Alleinherrschaft um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vor uns haben . . . ."

(Die Grenzboten 1888. Nr. 19.)

Im April 1891 beginnt zu erscheinen:

Etymologisches Wörterbuch

der deutschen Sprache

von

Friedrich Kluge,

ord. Professor der deutschen Sprache an der Universität Jena.

Fünfte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Lex.-8° in 10 Lieferungen zu je M. 1.—.

Die erste Lieferung wird im Monat April 1891 ausgegeben.

Eine abschliessende lexikalische Bearbeitung der Etymologie des neuhochdeutschen Sprachschatzes gab es vor dem Erscheinen der 1. Aufl. von Kluges etymol. Wörterbuch nicht. Unsere grösseren Wörterbücher wollen im wesentlichen die verschiedenen Wortbedeutungen durch ausführliche Belege aus der Litteratur historisch verfolgen. Wenn sie dabei auch meistens die Etymologie zum Ausgangspunkt der Wortgeschichte nehmen, so liegt es doch nicht in ihrem Plan, dieselbe auf der breiten Grundlage der vergleichenden Sprachforschung erschöpfend zu behandeln. Und doch darf die Geschichte jedes deutschen Wortes mindestens dasselbe Interesse beanspruchen, welches unsere Sprachforscher fast allen anderen Kultursprachen entgegenbringen. Deutsche Gelehrte schreiben etymologische Wörterbücher des Englischen und Französischen, des Lateinischen und Griechischen — die gleiche Aufgabe bezüglich unserer Sprache hat lange der Lösung geharrt, obwohl das Bedürfnis nach einem solchen Werke öfters geäussert worden und unsere Muttersprache, seit Jacob Grimms nationalen Arbeiten in den Mittelpunkt der linguistischen Studien gerückt, durch die Forschungen der zwei letzten Jahrzehnte in ihrer Entwickelungsgeschichte so weit aufgehellt ist, dass eine kritische Sichtung der verschiedenen Ansichten und eine Zusammenfassung der sicheren Resultate wohl möglich erscheint.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes hat es unternommen, auf Grund der zerstreuten Einzelforschungen und seiner eigenen mehrjährigen Studien ein etymologisches Wörterbuch des deutschen Sprachschatzes auszuarbeiten, das dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft entspricht. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, Form und Bedeutung jedes Wortes bis zu seiner Quelle zu verfolgen, die Beziehungen zu den klassischen Sprachen in gleichem Masse betonend, wie das Verwandtschaftsverhältnis zu den übrigen germanischen und den romanischen Sprachen. Selbst die Vergleichung mit den entfernteren orientalischen (Sanskrit und Zend), den keltischen und slavischen Sprachen ist in allen Fällen herangezogen, wo die Forschung eine Verwandtschaft festzustellen vermag und wo diese Verwandtschaft zugleich Licht auf die Urzeit des germanischen Lebens wirft.

Eine allgemeine Einleitung behandelt die Geschichte der deutschen Sprache in ihren Umrissen.

Die **Verbesserungen** der neuen Auflage bestehen in der Verwertung der neuesten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der germanischen Etymologie; die **Vermehrungen** in der Aufnahme einer grossen Anzahl solcher Fremdwörter, welche seit dem 16. Jahrh. aufgekommen sind, und seitdem einen unzweifelhaften Bestandteil der deutschen Sprache ausmachen. In den meisten Fällen ist es dem Verfasser gelungen genau festzustellen, wann und auf welchem Wege das einzelne Fremdwort in unsere Sprache eingedrungen und damit Nachweisungen zu bieten, welche ausser dem sprachlichen, ein hohes culturgeschichtliches Interesse beanspruchen. (Ankündigung des Verlegers.)

Gesamtindex zu Kluges etymologischem Wörterbuch der deutschen Sprache

von Vincent Franz Janssen. Lex.-8°. 284 S. M. 7.—

„Dieser Gesamtindex ist eine sehr wertvolle Ergänzung zu dem ausgezeichneten Werke von Kluge, das so schnell zu einem unentbehrlichen Ratgeber für alle Sprachgelehrten geworden ist. Erst mit Hülfe dieses Index, der offenbar mit voller Liebe und Hingebung und nicht auf blosse Bestellung gearbeitet ist, kann der grosse Schatz wohlüberlegter Aufstellungen und Kombinationen, die in Kluges Werke enthalten sind, voll gehoben werden. Man sieht, welch ein Reichtum uns in diesem Gesamtindex geboten wird, und es darf sich denselben Niemand entgehen lassen, der der Kluge'schen Arbeit eine wirklich wissenschaftliche Benutzung zuzuwenden im Stande ist. Der Preis ist für das hier Gebotene sehr billig.“

(Lit. Centralblatt 1890. 23.)

Grundriss
der
vergleichenden Grammatik
der
indogermanischen Sprachen.

Kurzgefasste Darstellung

der Geschichte

des Altindischen, Altiranischen (Avestischen und Altpersischen), Altarmenischen, Altgriechischen, Lateinischen, Umbrisch-Samnitischen, Altirischen, Gotischen, Althochdeutschen, Litauischen u. Altkirchenslavischen

von

Karl Brugmann,

ord. Professor der vergl. Sprachwissenschaft in Leipzig.

I. Band: EINLEITUNG UND LAUTLEHRE. gr. 8°. XVIII u. 568 S. 1886. M. 14.

II. Band: WORTBILDUNGSLEHRE (Stammbildungs- u. Flexionslehre).

1. Hälfte: Vorbemerkungen. Nominalcomposita. Reduplicierte Nominalbildungen. Nomina mit stammbildenden Suffixen. Wurzelnomina. gr. 8°. XIV u. 462 S. 1888. M. 12.—

2. Hälfte. 1. Lieferung: Zahlwortbildung. Casusbildung der Nomina (Nominaldeklination). Pronomina. gr. 8°. 384 S. 1891. M. 10.

„. . . Brugmann's Werk gehört fortan zu dem unentbehrlichsten Rüstzeug jedes Indogermanisten; möge der zweite Band nicht allzu lange auf sich warten lassen.“

G. M . . . r.

(Literarisches Centralblatt 1887. Nr. 8.)

„. . . Nach meinem Erachten genügt es, die Leser dieser Zeitschrift auf die Bedeutung des vorliegenden Werkes aufmerksam gemacht zu haben, und dass diese eine ausserordentliche ist, muss jeder unparteiisch und billig Denkende mit lebhafter Freude eingestehen. Dass noch gar manche Partie der Aufhellung bedarf, weiss ohnehin jeder Einsichtige; aber was nach dem gegenwärtigen Standpunkte des Wissens geboten werden kann, bietet das Brugmann'sche Buch in vollem Maasse. Darum bedeutet es auch einen Markstein in der Geschichte der indogermanischen Sprachwissenschaft.“ Fr. Stolz.

(Neue philologische Rundschau 1887. Nr. 3.)

Brugmann, K., ***Elements of the comparative grammar of The Indo-Germanic Languages.*** Vol. I.: Introduction and Phonology. Translated from the German by Joseph Wright, Ph. D. 8°. XX u. 562 S. 1888, geb. in engl. Leinwand. M. 18.—

— — Vol. II: Morphology (Stem-Formation and inflexion), I.: Introduction, noun compounds. Reduplicated nouns. Formative suffixes. Root nouns. Translated from the German by R. Seymour Conway B. A. and W. H. D. Rouse M. A. 8°. XVIII u. 493 S. geb. in engl. Leinwand. 1891. M. 16.—

Grundriss der germanischen Philologie

unter Mitwirkung von

K. von Amira, W. Arndt, O. Behaghel, A. Brandl, B. ten Brink, H. Jellinghaus, K. Th. von Inama-Sternegg, Kr. Kålund, Fr. Kauffmann, F. Kluge, R. Kögel, R. v. Liliencron, K. Luick, A. Lundell, J. Meier, E. Mogk, A. Noreen, J. Schipper, H. Schück, A. Schultz, Th. Siebs, E. Sievers, B. Symons, F. Vogt, Ph. Wegener, J. te Winkel, J. Wright

herausgegeben von

Hermann Paul

ord. Professor der deutschen Sprache u. Literatur an der Universität Freiburg i. B.

INHALT:

I. Abschn.: BEGRIFF UND UMFANG DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE. Von *H. Paul.*

II. Abschn.: GESCHICHTE DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE Von *H. Paul.*

III. Abschn.: METHODENLEHRE. Von *H. Paul.*

IV. Abschn.: SCHRIFTKUNDE:

1. Runen. Von *E. Sievers.* 2. Die lateinische Schrift. Von *W. Arndt.*

V. Abschn.: SPRACHGESCHICHTE:

1. Phonetik. Von *E. Sievers.* 2. Ursprung der germanischen Sprachen und Geschichte derselben bis zum Beginne der zusammenhängenden Überlieferung. Von *F. Kluge.* 3. Geschichte der gotischen Sprache. Von *E. Sievers.* 4. Geschichte der nordischen Sprachen. Von *A. Noreen.* 5. Geschichte der deutschen Sprache. Von *O. Behaghel.* 6. Geschichte der niederländischen Sprache. Von *J. te Winkel.* 7. Geschichte der friesischen Sprache. Von *Th. Siebs.* 8. Geschichte der englischen Sprache. Von *F. Kluge.*

Anhang: DIE BEHANDLUNG DER LEBENDEN MUNDARTEN:

1. Allgemeines. Von *Ph. Wegener.* 2. Skandinavische Mundarten. Von *A. Lundell.* 3. Deutsche und Niederländische Mundarten. Von *F. Kauffmann.* 4. Englische Mundarten. Von *J. Wright.*

VI. Abschn.: MYTHOLOGIE. Von *E. Mogk.*

VII. Abschn.: HELDENSAGE. Von *B. Symons.*

VIII. Abschn.: LITERATURGESCHICHTE:

1. Gotische Literatur. Von *E. Sievers.* 2. Nordische Literaturen: a) norwegisch-isländische. Von *E. Mogk.* b) schwedisch-dänische. Von *H. Schück.* 3. Deutsche Literatur: a) althoch- und niederdeutsche. Von *R. Kögel.* b) mittelhochdeutsche. Von *F. Vogt.* c) mittelniederdeutsche. Von *H. Jellinghaus.* 4. Niederländische Literatur. Von *J. te Winkel.* 5. Friesische Litteratur. Von *Th. Siebs.* 6. Englische Literatur: a) altenglische (angelsächsische). Von *B. ten Brink.* b) mittelenglische. Von *A. Brandl.*

Anhang: ÜBERSICHT ÜBER DIE AUS MÜNDLICHER ÜBERLIEFERUNG GESCHÖPFTEN SAMMLUNGEN DER VOLKSPOESIE:

a) skandinavische Volkspoesie. Von *A. Lundell.* b) deutsche und niederländische Volkspoesie. Von *J. Meier.* c) englische Volkspoesie. Von *A. Brandl.*

IX. Abschn.: METRIK:

1. Metrik der altgerm. Alliterationsdichtung. Von *E. Sievers.* 2. Nordische Metrik. Von *E. Sievers.* 3. Deutsche Metrik. Von *H. Paul.* 4. Englische Metrik. Von *J. Schipper.* 5. Metrik der alliterierenden Dichtung. Von *K. Luick.*

X. Abschn.: WIRTSCHAFT. Von *K. Th. von Inama-Sternegg.*

XI. „ RECHT. Von *K. von Amira.*

XII. „ KRIEGSWESEN. Von *A. Schultz.*

XIII. „ SITTE:

1. Skandinavische Verhältnisse. Von *Kr. Kålund.* 2. Deutsch-englische Verhältnisse. Von *A. Schultz.*

Anhang: DIE BEHANDLUNG DER VOLKSTÜMLICHEN SITTE DER GEGENWART. Von *E. Mogk.*

XIV. Abschn.: KUNST:

1. Bildende Kunst. Von *A. Schultz.* 2. Musik. Von *R. v. Liliencron.*

Das Werk erscheint in Lieferungen und wird in 2 Bänden vollständig sein.

Bis jetzt sind erschienen: **I. Band. 1—5. Lieferung. M. 16.—.**

II. Band. 1. Abteilung. 1.—4. Lieferung. M. 8.—.

III. Band. 2. Abteilung. 1. u. 2. Lieferung. M. 4.—.

Der Schluss des ganzen Werkes darf bestimmt bis Ende 1891 in Aussicht genommen werden.

Grundriss der romanischen Philologie

unter Mitwirkung von

G. Baist, Th. Braga, J. Cornu, C. Decurtins, W. Deecke, Th. Gartner, M. Gaster, G. Gerland, G. Jacobsthal, H. Janitschek, F. Kluge, Gust. Meyer, W. Meyer, A. Morel-Fatio, Fr. d'Ovidio, M. Philippson, A. Schultz, W. Schum, Ch. Seybold, E. Stengel, A. Stimming, H. Suchier, H. Tiktin, A. Tobler, Fr. Torraca, W. Windelband, E. Windisch

herausgegeben von

Gustav Gröber,

o. ö. Professor der romanischen Philologie an der Universität Strassburg.

Erster Band:

Geschichte der romanischen Philologie — Ihre Aufgabe und Gliederung — Methodik — Romanische Sprachforschung.

Lex.-8°. XII. u. 853 S. 1888. Preis M. 14.—; in Halbfranzband: M. 16.—.

Der **II. Band:** enthaltend Metrik und Stilistik — Litteraturgeschichte der romanischen Völker — Hilfswissenschaften und Register wird in 3 Lieferungen in kurzen Zwischenräumen erscheinen.

Plan des Werkes:

I. Propädeutischer Teil:

GESCHICHTE DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE von *G. Gröber*,
IHRE AUFGABE UND GLIEDERUNG von *G. Gröber*.

II. Methodischer Teil:

DIE QUELLEN DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE.

a) Die schriftlichen Quellen von *W. Schum* (mit 4 Tafeln). b) Die mündlichen Quellen von *G. Gröber*.

DIE BEHANDLUNG DER QUELLEN.

a) Methodik der sprachwissenschaftlichen Forschung von *G. Gröber*. b) Methodik der philologischen Forschung von *A. Tobler*.

III. Realer Teil:

ROMANISCHE SPRACHFORSCHUNG.

a) Die Sprachen der Eingeborenen: Keltisch von *E. Windisch*; Iberisch von *G. Gerland*; Italisch von *W. Deecke*. Die lateinische Sprache in den romanischen Ländern von *W. Meyer*. Die germanischen, arabischen und slavischen Elemente in den romanischen Sprachen von *F. Kluge*, *Ch. Seybold* u. *M. Gaster*. b) Die romanischen Sprachen: Ihre Gliederung und äussere Geschichte von *G. Gröber* (mit 1 Karte). Die romanische Sprache von *H. Tiktin*. Die rätoromanischen Mundarten von *Th. Gartner*. Die italien. Sprache und ihre Mundarten von *Fr. D'Ovidio* u. *W. Meyer*. Die französ. Sprache und ihre Mundarten von *H. Suchier* (mit 12 Karten). Die provençalische Sprache von *H. Suchier*. Die catalanische Sprache von *A. Morel-Fatio*. Die spanische Sprache von *G. Baist*. Die portugiesische Sprache von *J. Cornu*. Das lateinische Element im Albanesischen von *Gust. Meyer*.

METRIK UND STILISTIK DER ROMANISCHEN SPRACHEN.

Metrik von *E. Stengel*. Stilistik von *E. Stengel*.

LITTERATURGESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER.

Die lateinische Litteratur von *G. Gröber*. Die provençalische Litteratur von *A. Stimming*. Die französische Litteratur von *G. Gröber*. Die catalanische Litteratur von *A. Morel-Fatio*. Die spanische Litteratur von *G. Baist*. Die portugiesische Litteratur von *Th. Braga*. Die italienische Litteratur von *Fr. Torraca*. Die rumänische Litteratur von *M. Gaster*. Die rätoromanische Litteratur von *C. Decurtins*.

IV. Grenzwissenschaften:

GESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER von *W. Schum* und *M. Philippson*.
CULTURGESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER von *A. Schultz*.
KUNSTGESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER:

Musik von *G. Jacobsthal*. Bildende Künste von *H. Janitschek*.

DIE WISSENSCHAFTEN IN DEN ROMANISCHEN LÄNDERN von *W. Windelband*.

Sittliches Sein
und
Sittliches Werden.
Grundlinien eines Systems der Ethik
von
Theobald Ziegler.

Zweite unveränderte Auflage.

kl. 8°. VIII u. 151 S. 1890. cartonniert. Preis *M.* 2.50.

Inhalt:

1. Vortrag: Aufgabe und Methode der Ethik. Historischer Überblick. — 2. Vortrag: Die Entstehung des Sittlichen. — 3. Vortrag: Das Wesen des Sittlichen. — 4. Vortrag: Pflicht und Tugend. — 5. Vortrag: Güter und höchstes Gut. — Schluß.

„Menschen, welche mehr für das Fühlen denn für das Denken organisiert sind, dürfte es wohl immer eine übergrosse Zahl geben, und der Staat, dessen Zweck das Glück möglichst Vieler ist, hat sie in ihrem Glauben zu schützen, selbstverständlich unter der Bedingung, dass sie das Glück der Glaubenslosen nicht durchkreuzen, welche in der sozialen Bedeutung des Sittlichen das höchste Gut erblicken. Hier liegt der Nerv der Sache, und die Weise, in welcher Ziegler den Sittlichkeitsbegriff entwickelt, möchten wir darum als eine meisterhafte bezeichnen, weil sie den Determinismus allgemein fasslich damit in Einklang bringt. Alles kommt darauf an, den Menschen zu erziehen, dass er lieber gut als böse sei, und das Verderbliche am herrschenden Individualismus lässt sich vielleicht am klarsten durch den Satz ausdrücken, dass ein Streben, anstatt auf dauerndes Glücklichsein, auf momentanes Geniessen gerichtet ist. Wie sollte er anders können, so lange er nicht einmal weiss, wie das wahre Glück aussieht und das Streben danach ihm nicht zur zweiten Natur geworden ist? Über das Erwerben dieser zweiten Natur bietet uns Ziegler herrliche Stellen." *(Neue freie Presse, 25. Juni 1890 B. C[arneri].)*

„Der Verfasser, dem wir bereits eine ausgezeichnete „Geschichte der christlichen Ethik" verdanken, hat in diesem Büchlein sechs vor einem Kreise gebildeter Männer und Frauen gehaltene Vorträge vereinigt, die er mit Fug und Recht als „Grundlinien eines Systems der Ethik" bezeichnen durfte. Nachdem er in der Einleitung Aufgabe und Methode der Ethik präcisiert und einen historischen Überblick gegeben hat, erörtert er die Entstehung und alsdann das Wesen des Sittlichen, um im Weiteren auf die Pflichtenlehre selbst einzugehen. Die schwierigen Probleme sind mit einer solchen Feinheit und Frische behandelt und man begegnet auf Schritt und Tritt so geistvollen Bemerkungen und neuen Gesichtspunkten, dass man dem Verfasser mit Freude und Genuss Gefolgschaft leistet und ihm für die schöne Gabe zu aufrichtigem Danke verpflichtet ist." *(Magdeburgische Zeitung, 19. April 1890.)*

Geschichte
der
CHRISTLICHEN ETHIK
von
Theobald Ziegler
ord. Professor der Philosophie an der Universität Strassburg.

8°. XVI. 598 S. 1886. M. 9. –.

„Das Werk entspricht allen Anforderungen, welche an eine solche Darstellung gestellt werden und gestellt werden müssen. Es ist geschrieben sine ira aber cum studio, ohne Fanatismus, aber mit liebevoller Hingabe an den Stoff, leidenschaftslos, aber mit dem Mute der Wahrheit. Der Verfasser scheut sich nicht, die Dinge beim rechten Namen zu nennen. Er schildert mit grosser Wärme die hohe sittliche Bedeutung des Christentums, aber er zeigt uns auch mit unerbittlicher Deutlichkeit die Abwege, auf welche die christliche Kirche zuweilen geraten ist. So entwirft er in markigen und kraftvollen Zügen ein Bild christlicher Lehre und christlichen Lebens in ihren wichtigsten Entwicklungsphasen, von Jesus bis zu den Jesuiten und hat ein Werk geschaffen, das nicht nur wissenschaftlich bedeutend, sondern nach dem oben Gesagten von geradezu aktuellem Interesse ist." *Die Gegenwart. 1886. Nr. 45.*

Otto Liebmann's
philosophische Werke.

Zur Analysis der Wirklichkeit. Eine Erörterung der Grundprobleme der Philosophie von Otto Liebmann. Zweite, beträchtlich vermehrte Aufl. 8°. 680 S. 1880. M. 9.—

Inhalt:

Vorwort zur ersten Auflage. — Vorwort zur zweiten Auflage. — Prolegomena.

Erster Abschnitt: Zur Erkenntniskritik und Transscendentalphilosophie. — Idealismus und Realismus. — Über die Phänomenalität des Raumes. — Anhang. — Raumcharakteristik und Raumdeduktion. — Über subjektive, objektive und absolute Zeit. — Über relative und absolute Bewegung. — Zur Theorie des Sehens. Erstes Kapitel. Id. Zweites Kapitel. — Die Logik der Thatsachen oder Kausalität der Zeitfolge. — Die Metamorphosen des Apriori.

Zweiter Abschnitt: Zur Naturphilosophie und Psychologie. — Vorbetrachtungen. — Erste Meditation. Id. Zweite Meditation. — Über den philosophischen Wert der mathematischen Naturwissenschaft. — Einige Worte über das Atom. — Platonismus und Darwinismus. — Das Problem des Lebens. — Aphorismen zur Kosmogonie. (Mythologie und Philosophie. Historische Notiz. Bedenken. Geogonie. Kausalität und Teleologie. Ewige Palingenesie. Ideenordnung im Universum.) — Über den Instinkt. — Die Association der Vorstellungen. — Über die Existenz abstrakter Begriffe. — Menschen- und Tierverstand. — Gehirn und Geist. — Die Einheit der Natur.

Dritter Abschnitt: Zur Ästhetik und Ethik. — Ideal und Wirklichkeit. — Das ästhetische Ideal. — Das ethische Ideal.

Die ungewöhnlich günstige Aufnahme, welche das sämtliche Hauptgebiete und Grundfragen der Philosophie behandelnde Werk gefunden hat, ermöglichte der Verlagshandlung schon nach drei Jahren die Veranstaltung einer zweiten, beträchtlich vermehrten Auflage. Die Vermehrungen, bestehend in zahlreichen Noten und einigen neuen Kapiteln, ergänzen das Werk nach mehreren Seiten hin und vervollständigen die Ausführung des vom Titel angedeuteten Fundamentalgedankens.

Gedanken und Thatsachen. Philosophische Abhandlungen, Aphorismen und Studien von Otto Liebmann.

Erstes Heft: Die Arten der Nothwendigkeit. — Die mechanische Natur-Erklärung. — Idee und Entelechie. 8°. 121 S. 1881. M. 2.50

Über philosophische Tradition. Eine akademische Antrittsrede, gehalten in der Aula der Universität Jena am 9. December 1882. Von Otto Liebmann. 8°. 32 S. 1883. M. 1.—

Die Klimax der Theorieen. Eine Untersuchung aus dem Bereich der allgemeinen Wissenschaftslehre von Otto Liebmann. 8°. 113 S. 1884. M. 2.—

Druckerei der „Strassb. Neuesten Nachrichten", A.-G., vorm. H. L. Kayser.









PQ 4040 G3 Bd.2

Gaspary, Adolf
Geschichte der italienisch
en Literatur

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

ERINDALE COLLEGE LIBRARY

